

71 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Dossiers pédagogiques
& fiches de synthèse

et aussi
analyses
thématiques
et comparées

Corelli

Liszt-Verdi

Strauss

Harvey

Davis

Galliano

Machuel



● BACCALAURÉAT 2014 ●

TOUTES SECTIONS, PROGRAMMES COMPLETS

Revue périodique

Septembre 2013

Aux lecteurs de notre Revue,

Le présent numéro ouvre le cycle de publication de notre Revue pour l'année universitaire 2012 - 2013, cycle qui comportera comme chaque année un numéro 71 consacré au programme complet des épreuves musique des divers BACCALAUREATS 2014, y compris en plus cette année un intéressant point de vue de Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Education Nationale, sur l'éducation musicale scolaire, et un numéro 72 consacré au nouveau thème des concours musique de l'AGREGATION 2014, ainsi qu'à divers articles d'analyse hors thème.

Nous avons aussi le plaisir de vous annoncer la publication en avril 2014 d'un numéro 73 spécial ANNIVERSAIRE RAMEAU et HOMMAGE à CARTER, décédé il y a peu. Comme les années précédentes pour les numéros CHOPIN, LISZT, VERDI et WAGNER, toujours disponibles, le prochain numéro anniversaire fera appel à des auteurs étrangers que nous sommes toujours heureux d'accueillir dans notre Revue ; et dont certains écrits pourront être publiés directement en anglais, de plus en plus langue commune internationale.

L'image de couverture du numéro BAC d'Analyse Musicale fait écho cette année au Dossier Miles Davis, dans une libre représentation du musicien en concert qui voudrait évoquer le style très personnel d'un interprète soucieux de sauvegarder jusque dans son attitude corporelle l'intériorité de la musique.

Nous remercions l'Université Rennes2 (E.A.1279) pour son soutien financier à la publication du présent numéro.

A tous, agréable et fructueuse lecture.

Pierre-Marie SGARD, directeur de la publication

Sommaire du n° 71 – Spécial Bac 2014 (paru en septembre 2013)

Rubrique Points de vue.....	p.5
- L'éducation musicale scolaire : une éducation de la perception dans le monde d'aujourd'hui	VINCENT MAESTRACCI
1. Dossier Corelli.....	p.11
- Le violon en Italie à l'époque baroque de Corelli	ANNE PENESCO
- L'Art de la variation dans la <i>Follia</i> de Corelli	FREDERIC GONIN
- La Folia : un Kaléidoscope musical	FRANÇOISE DEPERSEN
- L'Art de la variation chez Corelli, Haydn et Webern	FREDERIC GONIN,
- Fiche de synthèse : Dossier Corelli	MURIEL JOUBERT
2. Dossier Liszt – Verdi.....	p.32
- Jalons pour une approche des transcriptions lisztziennes	LAURENCE LE DIAGON-JACQUIN
- Révolution entre tradition et modernité : <i>Il Trovatore</i> dans l'œuvre de Verdi	MICHEL LEHMANN
- Liszt : <i>Miserere du Trovatore</i> (Troubadour)	BRUNO MOYSAN
- Ecoutes comparées Liszt : <i>Paraphrase du trouvère</i> / Schumann : <i>Etude Paganini</i>	ÉRIC REGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Liszt/Verdi	LAURENCE LE DIAGON-JACQUIN
3. Dossier Strauss.....	p.58
- Don Juan littéraire	FLORENCE FIX
- L'évolution du timbre à travers le mythe de Don Juan de Mozart à Strauss	SEVERINE FERON
- Don Juan de Strauss : première étape vers la libération de la forme symphonique	MATHIEU SCHNEIDER
- Ecoutes comparées Richard Strauss : <i>Don Juan</i> / Ravel : <i>Concerto en Sol</i>	ÉRIC REGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Richard Strauss	JEAN-CLAUDE VANÇON
4. Dossier Harvey.....	p.81
- Jonathan Harvey (1939-2012) : parcours de l'œuvre	B. BOSSIS, B. LEMOINE
- <i>Mortuos Plango, Vivos Voco</i> : de l'écriture du temps à l'intemporalité	BRUNO BOSSIS
- Suggestions pour l'épreuve d'analyse comparée	MIHU ILIESCU
- Ecoutes comparées : Harvey, <i>Mortuos Plango, Vivos Voco</i> / Schnittke, <i>Hymn n°4</i>	ÉRIC REGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Harvey	MIHU ILIESCU
5. Dossier Davis.....	p.101
- Introduction au jazz fusion	MATTHIEU THIBAUT
- Entretien avec Marcus Miller	PHILIPPE GONIN
- Autour de <i>Tutu</i> , les dernières années de Miles Davis : contexte et analyse	PH. GONIN, S. SAINT-ANDRE
- Ecoutes comparées : Davis/Miller, <i>Tomaas</i> (1986) / Coleman, <i>Free jazz</i> (1960)	ÉRIC REGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Davis	PHILIPPE GONIN
6. Dossier Galliano.....	p.125
- R. Galliano : rencontres et styles. La musique : diversité et relativité des cultures	ÉRIC REGNIER
- Les exercices de style de Richard Galliano (sous réserve)	JEAN-BAPTISTE KREISLER
- Commentaire d'écoutes comparées : Galliano, <i>Aria</i> (2010) / Bach, <i>Choral pour orgue Wachtet auf...</i> (BMW 645), interprété par le Modern Jazz Quartet	ÉRIC REGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Galliano	E. REGNIER, J.B. KREISLER
7. Dossier Machuel.....	p.133
- Entretien avec Thierry Machuel : La Parole libérée	FRANÇOIS-GILDAS TUAL
- Thierry Machuel : Le chœur et ses Communautés	FRANÇOIS-GILDAS TUAL
- Pistes de réflexion pour l'épreuve d'analyse comparée	MIHU ILIESCU
- Fiche de synthèse : Dossier Machuel	MIHU ILIESCU

Présentation des Dossiers du n° 71

Cette année, notre numéro s'ouvre sur une nouvelle Rubrique Points de vue, qui est inaugurée en sa première livraison par un article en phase avec les préoccupations plus pédagogiques de nos numéros inspirés par les programmes du baccalauréat de l'enseignement secondaire français. C'est en effet l'esprit et les moyens de l'éducation musicale scolaire, sous le paradigme d'une éducation de la perception dans le monde d'aujourd'hui, qui est présenté par Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Education Nationale, éducation musicale que le travail de notre Revue a aussi voulu, depuis 25 ans et à divers titres, illustrer et servir. L'auteur s'est proposé de resaisir dans son texte les grandes lignes et la cohérence d'une éducation musicale pour notre temps telle que proposée par l'enseignement général : c'est un précieux effort de synthèse et de clarté en un temps de globalisation et de diversification de notre environnement musical. Nous espérons que notre nouvelle Rubrique sera à l'avenir l'occasion d'autres points de vue sur les grandes questions que posent le sens et la pratique de la musique dans le monde d'aujourd'hui.

Cette année encore, le programme du baccalauréat permet un éventail assez large, s'étendant de la période baroque à nos jours.

Le premier dossier est consacré à un célèbre thème instrumental né dès la fin du XV^e et encore développé aujourd'hui : *La Folia*. Corelli, en 1750, écrit sa *Follia*, intégré à l'Opus 5 pour violon et basse continue. Dans un premier temps, Anne Penesco replace le violoniste et compositeur Corelli dans la longue tradition italienne des écoles de violon : une approche chronologique permet de mieux situer ceux qui furent les prédécesseurs, les contemporains et les successeurs de celui qu'on nomma « *l'Arcangelo del violino* ». Puis, Frédéric Gonin, tout en évoquant le caractère atypique de Corelli et les origines de la *Folia*, montre par l'analyse de quelle manière le « *Christophe Colomb de la musique* » se libère harmoniquement de la base originelle, pour se livrer à une virtuosité violonistique et formelle qui élevèrent la dernière pièce du recueil au rang d'une référence pour les compositeurs suivants. Françoise Depersin revient alors sur l'évolution de *La Folia*, en expliquant précisément de quelle manière la *folia* ancienne, au canevas harmonique désigné par des lettres mais à la mélodie ne vivant que par l'improvisation, se fixe dès la fin du XVII^e siècle à travers le schéma que nous connaissons. C'est sur une comparaison osée d'un point de vue chronologique sur l'art de la variation que Frédéric Gonin clôt ce premier dossier avec une mise en abyme de trois gestes compositionnels, par lesquels Corelli, Haydn et Webern jouent sur les notions de répétition et de différence.

Quoi de plus logique que de mettre au programme l'année 2013 - anniversaire du bicentenaire de la naissance de Wagner et de Verdi - une paraphrase de Liszt de 1859, lui-même célébré il y a deux ans maintenant, d'un extrait d'*Il Trovatore* pour la question de l'interprétation et de l'arrangement ? Ce troisième dossier s'ouvre sur un aperçu des transcriptions lisztziennes par Laurence Le Diagon-Jacquin. Il permet d'appréhender tant l'aspect qualitatif et quantitatif du « roi du piano » romantique dans ce genre souvent trop décrié parce que méconnu. Après une esquisse de l'art pianistique lisztzien, un panorama rapide des principaux opéras de Verdi et une approche plus précise de son *Il Trovatore* sous le signe d'une certaine modernité sont exposés par Michel Lehmann. Les remarques littéraires et allusions d'orchestration répondent aux traductions pianistiques de l'article précédent. Bruno Moysan propose ensuite une analyse de la paraphrase lisztzienne, explicitant ses conditions socio-historico-musicales avant de se pencher plus spécialement sur ses spécificités formelles, timbriques et pianistiques. Éric Regnier propose une réflexion sur l'art de la transcription et du timbre chez Schumann avec celui de Liszt dans le cadre d'une analyse comparée.

Le troisième dossier, consacré au poème symphonique *Don Juan* de Richard Strauss (1888), s'ouvre par une véritable plongée de Florence Fix dans les origines dramaturgiques, théologiques et tragi-comiques du mythe littéraire de Don Juan, de Tirso de Molina à la version allemande et romantique de Lenau. C'est de cette dernière, qu'il confond d'ailleurs avec le mythe de Faust, que s'inspire largement Richard Strauss. Mathieu Schneider réfléchit alors sur le brio avec lequel le compositeur, dans son premier poème symphonique, commence à libérer la forme symphonique du traditionnel schéma de la forme sonate grâce à la contrainte de l'argument littéraire. Comme prolongeant les subtiles remarques de Mathieu Schneider concernant la modernité timbrique de *Don Juan*, Séverine Féron se livre à une analyse historique, sociale et esthétique de la manière surprenante dont évoluent les voix et les timbres des Don Juan lyriques et instrumentaux des XVIII^e et XIX^e siècles. Enfin, c'est autour de similitudes d'atmosphère qu'Éric Regnier propose un rapprochement entre l'œuvre de référence et le *Concerto en Sol* de Ravel.

Mortuos Plango, Vivos Voco, composée en 1980 par Jonathan Harvey, figure majeure de la musique anglaise de la fin du XX^e siècle, constitue l'œuvre de référence du quatrième dossier. Œuvre électroacoustique sur support (bande huit pistes), elle est fondée sur le son de la grande cloche de la cathédrale de Westminster et sur la voix du fils du compositeur, alors âgé de dix ans. Certes, Harvey a été influencé un temps par le sérialisme (entre autre) comme l'ont souligné Bruno Bossis et Baptiste Lemoine. Mais il n'en reste pas moins proche des chercheurs dans le domaine de l'analyse et de la synthèse spectrale du son et en même temps de la philosophie orientale du temps, ce qu'a démontré Bruno Bossis dans sa minutieuse analyse de l'œuvre du programme. Deux fiches d'analyses comparées viennent compléter ce dossier : dans la première, Miha Iliescu met en valeur les principales constantes de l'œuvre de Harvey qui peuvent susciter des comparaisons tandis qu'Éric Regnier traite un exemple concret entre *Mortuos Plango...* et une

œuvre de Schnittke (*Hymn n°4*) où les cloches, élément souligné précédemment par Miha Iliescu, jouent un rôle important.

Le cinquième dossier traite de l'album *Tutu* (1986) de Miles Davis. Pour en comprendre et en apprécier les nouveautés, Matthieu Thibault propose un article sur le jazz fusion auquel le trompettiste s'est adonné en studio avec ses musiciens, sans pour autant nier l'influence de James Brown, Sly Stone ou Jimi Hendrix dans un *groove* binaire également empreint de rock. Deux rencontres ont ensuite été décisives dans la carrière du musicien : celle de son nouveau producteur, Tommy LiPuma et celle du bassiste Marcus Miller avec qui Philippe Gonin s'est entretenu dans une interview inédite, traduite et publiée ici. Après avoir relaté rapidement la carrière de Miles Davis, Philippe Gonin et Sébastien Saint-André se concentrent sur l'analyse des œuvres du programme en en soulignant les principes généraux, comme la superposition (technique de l'*overdubbing* : l'enregistrement de plusieurs pistes avant leur superposition), l'emploi d'une boîte à rythme et d'une basse principale, de synthétiseurs, de percussions afro-latines, de guitares et autres... le tout géré différemment d'un point de vue spatial. Éric Régner clôt ce dossier par une comparaison entre « *Tomaas* » de Miles Davis et « *Free jazz* » d'Ornette Coleman ; il voit dans les deux pièces « un fourmillement qui rappelle le *Dixieland* ».

Le métissage musical s'invite cette année au programme du baccalauréat à travers une sélection d'œuvres de Richard Galliano. Malheureusement, deux désistements de dernière minute empêchent la publication d'un article centré sur les œuvres du programme. Nous vous prions de bien accepter nos excuses. Nous remercions donc particulièrement Éric Régner qui a écrit dans l'urgence un texte centré sur le parcours de compositeur et d'accordéoniste de Galliano, en en soulignant la remarquable diversité stylistique. Ensuite, Éric Régner met en regard deux pièces inspirées de Jean-Sébastien Bach : l'une de Galliano, l'autre du Modern Jazz Quartet. La fiche de synthèse, confiée à Jean-Baptiste Kreisler et Éric Régner permet d'avoir un certain nombre de clefs pour aborder les œuvres du programme. Nous nous engageons à combler les lacunes de ce dossier l'année prochaine.

Pour clore ce numéro, un artiste actif, plébiscité par les lycéens en 2011 qui lui décernèrent le Grand prix des compositeurs, est à l'honneur : Thierry Machuel, qui répond aux questions de François-Gildas Tual dans une « parole libérée » lors d'un entretien vivifiant. C'est d'ailleurs sous le signe de la liberté et du texte que se situe son œuvre. En effet, la littérature est un point d'ancrage important puisque l'auteur compose principalement pour chœur, d'une part, et qu'il s'intéresse de près à la poésie, d'autre part. Les œuvres analysées par François-Gildas Tual témoignent de ces affinités. Mais au-delà de la littérature, c'est l'aspect humain qui intéresse Thierry Machuel au plus haut point. Dans *Paroles contre l'oubli*, il va jusqu'à travailler avec des détenus de la centrale de Clairvaux et met leurs textes en musique. La richesse des différentes pièces choisies ici témoigne de la diversité des sources d'inspiration que Miha Iliescu souligne avec beaucoup de justesse, et à partir desquelles il est possible d'établir des parallèles avec des œuvres aussi éloignées que celles de compositeurs de la Renaissance jusqu'à Xenakis, en passant par le jazz. Le fil d'Ariane étant, encore une fois, ce qu'il y a de plus humain (et d'inhumain parfois) chez l'homme.

Grâce à la diversité et la richesse des œuvres proposées, nous souhaitons beaucoup de plaisir aux étudiants et à leurs professeurs dans leur travail, tout au long de cette nouvelle année scolaire.

Laurence LE DIAGON-JACQUIN, coordonnatrice du présent numéro (avec la participation de Miha Iliescu, Philippe Gonin, Jean-Baptiste Kreisler, Éric Régner et Pierre-Marie Sgard)

Sommaire du numéro 72 *Agrégation 2014* (à paraître début décembre 2013)

I. L'ENSEMBLE ORCHESTRAL DES *INTERMEDI* FLORENTINS A *AMOSPHERES* DE LIGETI

A. Enjeux musicaux et extramusicaux

- L'orchestre : un concept aux acceptions multiples

JEAN-JACQUES VELLY

- Le chef d'orchestre comme chef

ESTEBAN BUCH

- Les « modèles de l'orchestre » comme principes d'organisation sociale :
une étude de *Prova d'orchestra* de Fellini et *Dyrygent* d'Andrzej Wajda

FREDERIC GIMELLO-MESPLOMB,
JEAN-MARC LEVERATTO

B. De l'époque baroque au XIX^e siècle

- Les *intermedi* florentins : une mémoire des pratiques orchestrales italiennes
à la Renaissance ?

CATHERINE DEUTSCH

- L'orchestre baroque en France de Lully à Rameau

BENOIT DRATWICKI

- De la *sonata* au *concerto* : le laboratoire de l'orchestre germanique à l'époque baroque

PIERRE PASCAL

- Haydn et l'orchestration au XVIII^e siècle : mythes et réalités

FREDERIC GONIN

- Berlioz concepteur d'instrumentation et d'orchestration modernes

PETER BLOOM

- Couleurs orchestrales dans l'Allemagne du XIX^e siècle : Brahms et l'orchestre symphonique

FRANÇOISE ANDRIEUX

- L'influence orchestrale dans les *Années de pèlerinage* de Liszt

CAROLINE DELESPAUL

C. Évolutions et perspectives au XX^e siècle

- Debussy, Ravel et Stravinski : l'orchestre des Ballets russes en 1912 et 1913

MURIEL JOUBERT

- Le timbre orchestral retrouvé chez Schoenberg

CHRISTIAN HAUER

- Introduction à l'écriture orchestrale de Ligeti entre 1960 et 1970

JOSEPH DELAPLACE

- Un instrument ancien pour une musique nouvelle : l'orchestre de Xenakis et de Stockhausen

MIHU ILIESCU

II. HORS THEME

- Les structures tonales comme facteur d'unité dans le *Premier livre de Préludes*
pour piano de Claude Debussy

DENIS LE TOUZE

- Quelques remarques analytiques à propos de l'Opus 74 n°4 d'Alexandre Scriabine

JEAN-MARC CHOUVEL

Numéro 73 *Anniversaire de Rameau et Hommage à Carter*

(à paraître en avril 2014)

Prix numéro : Particuliers France 26€ - Autres pays : 30€ / Institutions France 46€ - Autres pays 52€ - Site Revue AM (ouverture fin 2013) : www.analysemusicalerevue.com - Adresse postale Analyse Musicale (depuis le 1^{er} novembre 2012) : 16, rue La Bruyère, 75009 Paris Tel/Fax : 33 (0)1 48 74 42 75 : (0)9 80 95 39 34 - Courriel : analysemusicalerev@netcourrier.com

REVUE ANALYSE MUSICALE

Administration : - Directeur de la publication : Pierre-Marie SGARD - Secrétariat : Claire PROCHASSON - Editeur : ADAM (Association Loi de 1901) - Imprimeur : DOCSIDE, 59 rue du Faubourg Poissonnière -75009 Paris

Comité de Rédaction : MiHU ILIESCU, Muriel JOUBERT, Laurence LE DIAGON-JACQUIN, Pierre.-Marie SGARD, François-Gildas TUAL, J.-Cl. VANÇON

Comité de lecture : MiHU ILIESCU, Laurence LE DIAGON-JACQUIN

Rédacteurs permanents : Florence FIX, Frédéric GONIN, Éric REGNIER

Toute reproduction, même partielle, interdite, sauf accord exprès du directeur de la publication et avec mention de source - Loi du 11 mars 1957.
Directeur de la Publication : Pierre-Marie SGARD ISSN n° 0295-3722

Rubrique Points de vue

Vincent Maestracci (*)

L'éducation musicale scolaire : une éducation de la perception dans le monde d'aujourd'hui

DU BACCALAURÉAT À L'ÉDUCATION MUSICALE... ET INVERSEMENT

Que l'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore, le baccalauréat reste un jalon majeur influant sur l'amont et l'aval des parcours de formation. Si sa dimension symbolique et rituelle, souvent irrationnelle, est incontestable, sa fonction première reste de certifier un niveau de connaissances - et de compétences à les utiliser - dans les différents domaines disciplinaires. La limite de cette ambition reste cependant, dans tous les disciplines d'examen, la qualité du compromis entre l'évaluation de la quantité, de la qualité et de la diversité des savoirs construits par les élèves, leur capacité à les mobiliser au regard des programmes d'enseignement et le cadre nécessairement contraint des épreuves qui, bien que très lourdes à organiser en l'état, ne peuvent couvrir, loin s'en faut, ce très vaste champ. Si un consensus assez solide existe aujourd'hui autour de la nécessité de cet « examen terminal de certification », « premier grade de l'enseignement supérieur », le débat est récurrent entre les tenants d'épreuves terminales nationales et ceux qui envisagent plutôt une certification délivrée, comme à l'université, sur la base de « contrôles en cours de formation ». Cette opposition peut aussi se traduire en d'autres termes : d'un côté, la garantie d'une certification nationale - oubliant au passage que les correcteurs ne sont pas un corps homogène et que des procédures d'entente (pré correction) et d'harmonisation (post correction) tendent à lisser les résultats bruts, de l'autre le souci bien légitime de diminuer les aléas d'une épreuve d'examen pour y substituer une prise en compte des acquis effectifs des candidats, dans leur diversité et leurs différences.

L'enseignement de la musique au lycée n'échappe pas à ces débats. Comment en effet certifier que les objectifs de formation fixés par les programmes d'enseignement sont effectivement atteints lorsque l'on dispose pour ce faire soit d'un écrit de 3h30 et un d'un oral de 30 minutes (spécialité musique de série L), soit d'un seul oral de 40 minutes (enseignement facultatif musique, toutes séries générales et technolo-

giques)? Livret scolaire, bienveillance des examinateurs, cadrage des procédures d'interrogation, qualité des procédures d'entente et d'harmonisation sont autant de garde-fous permettant de garantir au mieux la qualité et l'équité de l'évaluation comme de s'assurer que les compétences des candidats seront bien prises en compte. Mais bien entendu, la nature et la forme des épreuves comme les programmes limitatifs qui viennent les alimenter restent la base de l'édifice et de leur qualité dépendront toujours toutes les étapes d'une évaluation soucieuse de justice, de pertinence et toujours bienveillante.

Epreuves et programmes limitatifs du baccalauréat : c'est en partant des caractéristiques principales de cet ensemble que nous tenterons dans les lignes qui suivent d'éclairer les objectifs de l'enseignement musical à l'Ecole pour ce qui est de l'écoute de la musique, ce que les programmes à tous les niveaux appellent dorénavant « l'éducation de la perception ». En complément, nous nous arrêterons sur quelques axes majeurs des pédagogies mises en œuvre pour les atteindre et qui sont parallèlement à la base de certains aspects des épreuves d'examen.

DU « CHANT » À L'ÉDUCATION MUSICALE : UNE BRÈVE HISTOIRE À LA LUMIÈRE DU DÉVELOPPEMENT DES TECHNOLOGIES

Après de nombreuses hésitations sur la place à accorder à la musique dans la formation générale tout au long de la 2^{ème} République, c'est aux lois de Jules Ferry que l'on doit, dès 1882, l'entrée du « chant » comme matière obligatoire dans l'enseignement primaire. Il s'agit alors de « donner le goût de la musique en épargnant les difficultés théoriques »¹. Cette démarche sera précisée quarante ans plus tard par de nouvelles instructions précisant cette fois que « le chant pratiqué par l'élève devra servir de base aux premières observations qui lui seront présentées en matière de théorie et de lecture »². Cette logique prévaudra ensuite durant la majeure partie du siècle avant d'être bousculée, notamment à partir des années 70, par de nombreux facteurs. Parmi ceux-ci figure en très bonne place le développement de la musique enregistrée et sur-

tout sa diffusion croissante - et de plus en plus populaire - rendue possible par une diversité de technologies (TSF, radio, télévision puis disque vinyle et bande magnétique avant l'arrivée du numérique).

Jusqu'à une période récente, les programmes d'enseignement restaient avarés d'arguments justifiant la présence d'une discipline musicale au sein de la formation générale. Nous pouvons cependant formuler l'hypothèse suivante : au-delà du « plaisir du chant », les responsables pédagogiques d'alors visaient à construire une culture musicale commune et à donner le goût d'une pratique musicale investie qui serait alors menée en dehors de l'Ecole. D'une certaine façon et sur ce point, rien n'a changé aujourd'hui ! Mais, s'agissant d'un enseignement obligatoire s'adressant à toutes les classes sociales du pays, la connaissance du solfège, de la « grammaire de la musique », apparaissait bien comme LA condition de l'atteinte de ces objectifs. En l'absence fréquente de moyens de diffusion – première diffusion d'un concert sur Radio Tour Eiffel en 1921 -, accéder aux œuvres supposait de pouvoir les jouer sinon les lire. Utopie certainement, mais, faute d'alternative, vecteur d'une ambition qui ne pouvait alors disposer des moyens appropriés pour se réaliser.

Et puisque le solfège était important pour accéder aux œuvres et donner l'envie de la pratique instrumentale, il fallait se donner les moyens de réussir son apprentissage en choisissant le supposé meilleur vecteur pour y parvenir, vecteur « facile » à utiliser et peu onéreux. Ainsi naquit l'usage scolaire de la flûte à bec qui, curieusement, n'a jamais été imposé par les textes officiels mais ne n'en est pas moins devenu l'outil pédagogique de référence pour l'apprentissage du langage musical. Et ce n'est que par le programme d'enseignement pour le collège publié en 2008 que son usage a été remis à sa juste place : « Elle ne peut justifier une pratique instrumentale développée pour elle seule et installée dans la durée et la régularité du temps scolaire. »³ Exit la flûte à bec.

Cette longue digression historique souligne en creux les caractéristiques du fait musical contemporain en tant que pratique sociale et culturelle et donc la singularité du défi éducatif auquel les professeurs sont confrontés. La musique enregistrée, disponible en abondance et sur de multiples supports, est une information accessible à tous dans des situations aussi bien individuelles que collectives ; l'apprentissage de la pratique instrumentale repose sur un réseau d'établissements développé indépendamment du système éducatif de formation générale⁴ ; la pratique instrumentale s'est diversifiée aussi bien par l'organologie que par les esthétiques qu'elle

investit. En conséquence, accéder aux œuvres et se constituer une culture musicale suppose aujourd'hui prioritairement d'apprendre à écouter ; pour ce qui concerne le développement du goût de la pratique musicale, c'est, à l'Ecole, apporter à tous les élèves des expériences successives d'expression symbolique et non verbale, investies et maîtrisées par leurs acteurs, diversifiées par les esthétiques de référence et les langages utilisés.

APPRENDRE À ÉCOUTER LA MUSIQUE DANS SA DIVERSITÉ PATRIMONIALE ET CONTEMPORAINE : UN OBJECTIF MAJEUR DE L'ÉDUCATION MUSICALE DANS L'ECOLE D'AUJOURD'HUI

Apprendre à percevoir la musique donc. C'est d'abord une question d'acuité auditive servie par un ensemble de références -des musiques de référence- organisées historiquement, géographiquement et... esthétiquement. Quelles sont-elles ? Quelles doivent-elles être ? Comment les choisir ?

Depuis l'origine jusqu'à une période récente, la connaissance des « grandes œuvres » a été une priorité explicite des programmes d'enseignement et donc des pratiques pédagogiques. Derrière ce terme se cachaient implicitement la musique relevant exclusivement de la tradition écrite savante et occidentale, un déjà bien vaste domaine, cela va de soi ! L'évolution accélérée des pratiques culturelles évoquée *supra* devait tôt ou tard interroger cette tradition, non pas pour la remettre en cause mais pour l'enrichir de la prise en compte de la « vraie » vie musicale contemporaine, celle des enfants certes mais aussi celle des adultes. L'éducation musicale scolaire devait aussi tenir compte de l'hybridation croissante des esthétiques au bénéfice d'une création originale, comme de la mondialisation qui touche bien aujourd'hui la plupart des domaines de la société et notamment son rapport à la musique.

Le programme de collège publié en 2008 puis ceux du lycée publiés deux ans plus tard ont tiré les conséquences provisoires de ces évolutions fondamentales. La perception – certains diront l'écoute et ils n'auront pas tort, mais le terme choisi nous semble plus générique et englobant – y occupe, avec les compétences d'expression vocale, une place centrale.

Chaque programme présente à un niveau approprié d'exigences cette compétence centrale. Ainsi en est-il par exemple du texte qui encadre l'enseignement de la musique en option facultative toutes séries générales et technologiques et cycle terminale⁵ :

Percevoir (Champ de compétence) :

développer sa capacité à recevoir et découvrir des musiques nombreuses et diversifiées ;

identifier les éléments et processus mis en œuvre par le langage musical ;

savoir conduire le commentaire critique d'une œuvre musicale dans le cadre de la problématique étudiée.

Compétences appliquées :

comparer (ressemblances et différences) à d'autres musiques étudiées ;

argumenter un point de vue critique appuyé sur les éléments identifiés du langage musical (timbre et espace, temps et rythme, dynamique, successif et simultané, forme, style) ;

mobiliser ses connaissances sur l'entrée étudiée, selon les thématiques choisies ;

solliciter des compétences relevant d'autres domaines de connaissance (champs artistiques, champs scientifiques, sciences humaines, etc.) ;

mobiliser des références connues puisées dans l'histoire de la musique, des arts et des idées ;

utiliser les outils numériques d'aide au commentaire, à la documentation et à la création musicale

Apprendre à percevoir, développer une écoute curieuse, mobilisant naturellement les références disponibles en mémoire, construire une écoute discriminante et objective, qui puisse être esthétiquement critique, voilà bien les objectifs du travail de la perception.

Fort de l'abondance et d'accessibilité contemporaine des musiques enregistrées, l'enfant, l'adolescent, nous tous sommes sans cesse à comparer les musiques entre elles. La question est alors d'ouvrir le champ de cette comparaison. Si les musicologues ont souvent besoin d'en resserrer le périmètre pour les besoins de leurs recherches, les jeunes en formation ont inversement besoin d'élargir leurs espaces de comparaisons, c'est-à-dire s'ouvrir à une plus grande diversité d'esthétiques que nous apportent l'histoire et la géographie de la musique. Si l'École ne faisait pas ce travail, une grande majorité d'élève serait soumise sans alternative à la pression des modes imposées par l'industrie culturelle, les médias, et renforcées par les réseaux sociaux dont ils sont de friands utilisateurs.

DEUX VECTEURS PRIVILÉGIÉS POUR L'ÉDUCATION DE LA PERCEPTION

Le choix des programmes limitatifs du baccalauréat

Plusieurs vecteurs sont mobilisés dans cette perspective. L'un d'entre eux, qui intéressera particulièrement les lecteurs de cette livraison de l'Analyse musicale, concerne les programmes limitatifs du baccalauréat, programmes renouvelés pour partie chaque année. S'ils visent à circonscrire le champ de l'interrogation des candidats afin de garantir l'équité de l'évaluation au plan national, ils sont aussi un moyen d'enrichir le corpus de référence de l'enseignement de l'éducation musicale à tous les niveaux scolaires. Il faut en effet savoir que de très nombreux professeurs enseignant exclusivement en collège sont, en fin d'année scolaire et après avoir été formés aux œuvres du programme comme aux attendus des épreuves, mobilisés comme jurés. Ils profitent ainsi de la large documentation qui chaque année se construit autour des « œuvres du baccalauréat ». Il n'est pas rare de retrouver des pratiques pédagogiques reposant sur ce corpus plusieurs années après son passage au baccalauréat. C'est pour cette raison que, depuis plus de dix ans maintenant, dans des proportions bien entendu toujours raisonnables, les esthétiques mises au programme – si l'on peut ainsi parler – se sont diversifiées. Jazz, musique extra-européenne, rock, musique électroacoustique, chanson en sont quelques expressions et ce processus, plébiscité par les professeurs qui mesurent combien il est une nécessité dans l'exercice de leur mission, se poursuivra certainement dans les années à venir.

Les écoutes comparées

Autre vecteur au service de la perspective présentée *supra*, la comparaison des musiques entre elles. Si les pédagogues savent depuis bien longtemps que la comparaison, l'écoute comparée, porte des vertus très particulières permettant notamment de faire ressortir plus aisément les points saillants et les caractéristiques originales d'une œuvre, on mesure moins combien les jeunes adolescents, s'ils s'en donnent les moyens et le veulent bien, peuvent, bien davantage que les générations précédentes, comparer aisément les musiques en allant puiser dans l'océan des possibles à portée de clic. D'ailleurs ne disent-ils pas parfois qu'ils « se perdent dans YouTube » ? Il semble aussi du devoir de l'École de s'emparer de ce contexte pour certainement en tirer pédagogiquement parti, mais également pour aider l'élève à prendre la juste mesure des richesses à sa disposition. Nous y revenons : curiosité, esprit critique,

expérience de la diversité des esthétiques sont les conditions fondamentales d'une appropriation intelligente et ouverte des richesses de la musique offertes par le nouveau monde connecté qui se construit aujourd'hui.

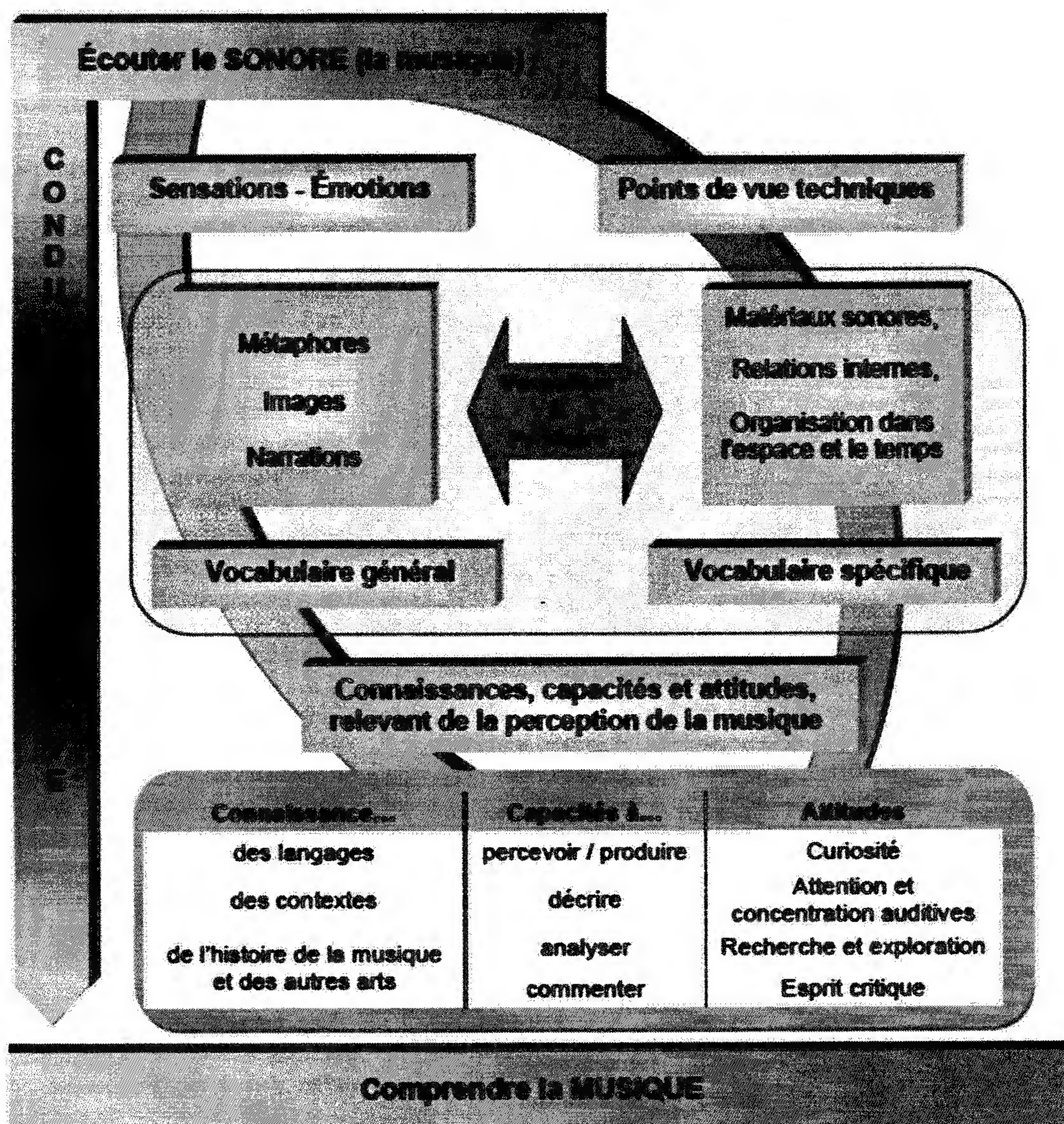
C'est dans ces perspectives que, du collège aux concours de recrutement des professeurs en passant bien entendu par les épreuves du baccalauréat, l'écoute comparée s'est maintenant solidement installée. Les formes pédagogiques comme les épreuves des examens et concours revêtent des aspects spécifiques à chaque niveau d'exigence mais la démarche reste toujours la même : comment, à partir d'un œuvre connue voire étudiée dans la multiplicité de ses aspects, construire la connaissance d'une

autre, inconnue, voire esthétiquement éloignée ?

ASSOCIER EVEIL DE LA SENSIBILITÉ ET DÉVELOPPEMENT DE L'ESPRIT CRITIQUE

Que l'on soit cependant rassuré : l'écoute de la musique reste avant tout une affaire d'émotion et de sensibilité. Mais cette dernière se nourrit. Et si l'École ne pourra jamais y pourvoir à elle seule, elle doit pouvoir en donner sinon le goût, au moins l'expérience.

La démarche pédagogique qui résume la pédagogie en ce domaine a été schématisée par le programme de collège publié en 2008. Elle est reproduite ci-dessous



On voit ainsi que, de la subjectivité de l'écoute initiale, le processus pédagogique vise à dégager des connaissances objectives visant la « compréhension » du phénomène musical. Eduquer à la perception de la musique est une démarche spiralaire. Aussi ne serait-il pas inutile d'ajouter

une flèche reliant les deux extrémités verticales de ce schéma car toute connaissance musicale acquise – toute expérience musicale vécue – nourrit toujours l'écoute initiale d'une nouvelle musique *a priori* inconnue.

LES ENJEUX SPÉCIFIQUES DE L'ANALYSE MUSICALE

L'analyse musicale traditionnelle

Quels sont les enjeux de l'analyse musicale dans cet horizon complexe mais aussi orienté vers l'éducation musicale des générations montantes dans le monde numérique et connecté d'aujourd'hui ? Plutôt que de discuter la pertinence des démarches que recouvre cette dénomination – nous laissons ce soin aux compétences qui s'expriment dans ces colonnes –, nous insisterons sur plusieurs points relatifs d'une part aux nécessaires compétences professionnelles des professeurs d'éducation musicale, d'autre part aux objectifs et moyens d'une éducation de la perception de la musique à l'École.

Le professeur d'éducation musicale est un être hybride. Il est un musicien praticien, nécessairement polyinstrumentiste (voix et accompagnement, instrument personnel), un mélomane cultivé ouvert à la diversité des esthétiques musicales d'ici et d'ailleurs comme d'hier et d'aujourd'hui, un technicien capable de discriminer, noter, lire, harmoniser, arranger, etc. et un musicologue polyvalent pouvant approfondir une question, une œuvre, une thématique en mettant en résonance l'ensemble de ses compétences et connaissances.

L'analyse musicale, dans une acception étendue, traverse cette hybridation consubstantielle à la fonction d'enseignement. Comment pourrait-on construire les compétences perceptives des élèves au départ d'une œuvre donnée si, au préalable, le professeur n'avait pas pris soin de l'analyser précisément ? Comment pourrait-on diriger un chœur, une chorale, un orchestre si la partition à interpréter n'avait pas été, là encore au préalable, dûment questionnée dans ses aspects techniques et stylistiques ? Mais l'analyse préalable à la construction didactique et à la mise en pédagogie doit aussi – souvent – porter sur des musiques non écrites, qu'elles relèvent de traditions dites « populaires », extra-européennes ou encore de l'électroacoustique. Elle doit aussi, et de plus en plus, s'intéresser au son de la musique qui, partant de celui de l'interprète embrasse plus largement celui d'une production donnée. Or, ces dimensions essentielles qui font aujourd'hui une bonne part de l'actualité de la musique patrimoniale – d'une certaine façon, on s'intéresse moins à « l'intention du compositeur » qu'à la façon dont s'en empare son interprète – ou contemporaine ne sont pas notées – voire non notables – et défient les usages traditionnels de l'analyse musicale qui s'avèrent ici totalement inopérants. Et en ce domaine certainement, les recherches spécialisées doivent pouvoir à terme apporter aux praticiens

de l'éducation musicale des outils novateurs leur permettant de construire une didactique et une pédagogie de ces dimensions de l'écoute musicale.

De nouvelles dimensions de l'analyse musicale au service d'une éducation musicale moderne

Permettons-nous ici une petite incise. Si, depuis ses origines (1973) jusqu'à la session 2000 de l'examen, les programmes du baccalauréat se sont cantonnées à des œuvres – « intentions des compositeurs » traduites sur partition, le programme ne précisant jamais une interprétation de référence –, cette situation a depuis évoluée. Il y eu tout d'abord plusieurs interprétations d'un même standard de jazz (*Body and soul* – 2001), puis, selon une logique un peu différente, la *Chaconne de la partita en ré mineur* de Bach dans la transcription de Busoni (2005), le réarrangement d'un mouvement de symphonie de Mahler (2006) par Uri Caine, pianiste de Jazz, *Green* de Fauré chanté par Léo Ferré ou encore la paraphrase de Liszt sur le *Miserere* du Trouvère. Pour l'une ou l'autre des prochaines sessions, nous envisageons de mettre au programme des pièces pour clavier de l'époque baroque et de spécifier cette fois des interprétations à comparer. Ce travail passionnant pourrait alors être mené selon diverses focales : clavecin ou piano, époque de l'enregistrement et qualité de la production ou encore choix artistiques de l'interprète et intention du compositeur. Ce serait aussi l'occasion, par le vecteur de baccalauréat, de reconnaître sa juste place l'interprétation et la production dans ce qui fait le plaisir et l'émotion que suscite aujourd'hui l'écoute d'une œuvre enregistrée.

Analyse et enseignement

Ce dernier propos nous ramène bien entendu à l'élève. Car c'est bien le plaisir et l'émotion qui motivent son écoute de la musique et qui suscitent sa curiosité. Or, ce plaisir et cette émotion lui appartiennent en propre et nul ne peut prétendre les prévoir, les anticiper, en qualifier la nature ou l'intensité. En outre, l'enseignement musical scolaire relevant d'une pédagogie du collectif, si émotion et plaisir il y a, il est toujours très loin d'être homogène et peine alors à s'imposer aux effets de mode comme aux *a priori*. Pour décrire ce phénomène complexe, d'autres parleraient de « conduites perceptives » hétérogènes qui sont aujourd'hui une donnée avérée du rapport de tout un chacun à la musique. C'est alors l'art du pédagogue que de savoir saisir ces « émotions qui passent », ces plaisirs qui osent se manifester pour construire un cheminement permettant d'amener les élèves

à une certaine compréhension de la musique, c'est-à-dire à l'objectivation de connaissances dont témoigne l'œuvre étudiée.

L'analyse est ici encore un besoin, non plus cette fois pour éclairer « l'intention du compositeur » et les choix de toutes natures qui lui ont permis de forger l'identité cohérente de son œuvre, mais bien pour comprendre que les perceptions sont diverses dépendant de multiples facteurs liés à la singularité de chaque individu comme au contexte personnel qui préside à sa réception d'une musique. Sur cette approche, les professeurs restent aujourd'hui encore peu outillés malgré les travaux menés ces dernières années et les parutions qui en ont témoigné.

CONCLUSION : COMPRENDRE PLUS POUR GOÛTER MIEUX

La musique, parfois, s'écrit et se lit. Mais elle s'analyse toujours et de diverses façons. Nous pouvons la commenter, dissenter sur son sens ou son essence à ne plus savoir qu'en dire, nous pouvons parfois la raconter en convoquant souvent des métaphores désespérément éloignées de son essence. Mais avant tout, la mu-

sique s'écoute et se pratique, elle se savoure et s'offre au plaisir de l'oreille et de l'intelligence, elle suscite et nourrit nos émotions singulières ou partagées. Dans nos sociétés occidentales contemporaines, la musique devrait relever d'un « hédonisme de l'oreille et du cœur » alors que des forces diverses tendent à la détourner au bénéfice d'enjeux autrement moins nobles. Si ces évidences doivent mobiliser les professeurs dans la responsabilité particulière qui leur est confiée, elles doivent aussi interpeller tous ceux qui travaillent à comprendre comment la musique se construit, se diffuse et est perçue par ceux à qui elle est destinée. Professeurs et chercheurs ne peuvent que s'associer pour que les générations qui viennent puissent profiter d'une éducation de la perception à la hauteur des défis contemporains que nous lance la musique dans la société et que l'École a la responsabilité de mettre en œuvre pour tous les élèves.

(*) Inspecteur général de l'Éducation Nationale, doyen du Groupe Enseignements et Éducation Artistiques

Notes

¹ Cité dans Odile Tripiet-Mondancin, *L'éducation musicale dans le secondaire*, L'Harmattan, 2010

² Id.

³ BO spécial du 28 août 2008

⁴ Et depuis plus de 30 ans, les pouvoirs publics tentent avec difficulté de construire des passerelles entre ces deux univers, notamment pour faire en sorte que les établissements spécialisés touchent un plus large public et surtout plus socialement diversifié. Il y a encore beaucoup à faire...

⁵ BO spécial n°9 du 30 septembre 2010,

<http://www.education.gouv.fr/cid53325/mene1019677a.html>

I. Dossier Corelli

Anne Penesco (*)

Le violon en Italie à l'époque de Corelli

I. CORELLI, L' « ORPHÉE DE SON TEMPS »

L'importance historique et l'aura de Corelli, en son temps et jusqu'à nos jours, sont telles qu'elles ont souvent occulté la valeur d'autres violonistes-compositeurs qui lui sont contemporains, l'ont immédiatement précédé ou suivi. De son vivant, on le célèbre comme un nouvel Orphée (« Orfeo dei nostri giorni », écrit en 1689 Angelo Berardi, lui-même auteur de *Sinfonie a violino solo*, Livre I, op. VII, paru en 1670, trente ans avant le fameux opus V de Corelli ; « vero Orfeo de' nostri tempi », affirme Francesco Gasparini dans son traité *L'Armonico pratico al cimbalo*, publié à Venise en 1708), ou un Amphion moderne (« Anfione de' nostri tempi », selon Ghezzi en 1702). Après sa mort il est considéré dans toute l'Europe comme un modèle. Les plus grands compositeurs lui rendent hommage, comme François Couperin dans *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* (1724) ou Telemann avec ses *Sonates Corellisantes* (ca 1735-1737), tandis que Raphaël Mengs (1728-1779) peint une *Annonciation* « dans le style d'une sonate de Corelli ».

Avant d'évoquer certains de ceux (trop nombreux pour être tous cités eu égard aux dimensions de cet article : il faudrait disposer d'un volume entier...) qui ont contribué à faire du dernier tiers du XVII^e siècle et du premier tiers du XVIII^e siècle italiens l'un des moments les plus féconds de l'histoire du violon, rappelons que ces musiciens jouent et écrivent pour un instrument et un archet perfectionnés et magnifiés au fil des années par de grands luthiers qui facilitent ainsi le développement des possibilités techniques et expressives. Rappelons, à Crémone, les noms de Nicolo Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (1644-1737), de la famille Guarneri (notamment Giuseppe, 1698-1744) ; à Bologne, Joannes Tononi (mort en 1713) et son fils Carlo Annibale Tononi (1675-1730) ; à Venise Matteo Goffriller (1659-1742), Domenico Montagnana (1686-1750) et Santo Serafin (1665-ca 1758) ; à Naples, la dynastie des Gagliano ; à Trévise celle des Dalla Costa ; et à Piacenza celle des Guadagnini.

Nous avons choisi, pour ce texte, de ne pas recourir à la classification en écoles (piémontaise, romaine, vénitienne, etc.), commode mais simplificatrice en raison des voyages et sé-

jours de la plupart de ces musiciens d'une ville à l'autre – parfois d'un pays à l'autre –, dont résulte la diversité de leurs lieux de formation et d'activité, sans compter leur originalité propre (les musiciens plus sédentaires sont mis au contact de ceux venus de l'extérieur auprès desquels ils découvrent des conceptions différentes des leurs). Il est par conséquent impossible de les enfermer dans le cadre de ce que l'on pourrait considérer un peu trop hâtivement comme les caractéristiques d'une « école », laquelle constituerait un critère intangible défini par son territoire, sa tradition pédagogique et sa spécificité stylistique. Ces derniers éléments existent cependant et nous signalerons les filiations et les influences, tout en présentant individuellement ces artistes encore trop peu et mal connus, alors cependant que les éditions de partitions et les enregistrements se multiplient, invitant à une approche plus précise et détaillée, moins globalisante qu'elle n'est parfois pratiquée. Nous situerons mieux ainsi Corelli dans ce vaste ensemble chronologique.

II. LES PRÉDÉCESSEURS DE « L'ARCANGELO DEL VIOLINO »

Aldebrando Subissati (Fossombrone, 1606-1677), « sonator famosissimo » dont les études musicales se sont peut-être déroulées à Rome où l'on sait qu'il se trouve au moins en 1620. Sa brillante carrière de virtuose le mène fréquemment à l'étranger, dans les différentes cours d'Europe, entre autres à Varsovie vers 1643-1650 et en Allemagne. Peu d'œuvres de lui ont hélas été retrouvées à ce jour, mais nous avons son *Libro primo delle sonate di violino* (composé probablement entre 1630 et 1660 et publié en 1675) ; certains titres latins (« *Sacra Spina* », « *Ave Virgo* » ou « *Nativitas gloriosa* », par exemple) laissent supposer qu'il a puisé dans des motets, peut-être parfois composés par d'autres musiciens. Il montre une prédilection pour les variations sur une basse obstinée et donne parfois des indications de phrasés et de coups d'archet, pour nous très précieuses.

Marco Uccellini (Forlì, Modène, ca 1610-1680) séjourne à Assise où il étudie peut-être auprès de Giovanni Battista Buonamonte puis vit à Modène où il est directeur de la musique à la cour d'Este (dont les divertisse-

ments lui fournissent maints modèles de danses) et maître de chapelle de la cathédrale, avant de rejoindre la cour des Farnese à Parme. Nous connaissons de lui environ trois cents pièces dont un tiers environ est constitué de sonates et dont la publication s'échelonne sur trois décennies. On y remarque l'assimilation et la transformation d'éléments empruntés au répertoire vocal et instrumental de la Renaissance ou bien à la musique populaire, tout cela au service d'une grande inventivité. *L'Emfrodito* (op. III n°9) fait entendre le gloussement de la poule accompagné par le cri du coucou, effets pittoresques que l'on cite plus volontiers à propos du célèbre *Capriccio stravagante* de Carlo Farina (1627). N'oublions pas ses intéressantes *Sonate overo canzoni da farsi a violino solo e basso continuo*, op. V (Venise, 1649).

Après ces deux musiciens nés dans les années 1600 vient toute une génération de violonistes-compositeurs dont la naissance se situe autour des années 1630-1640. Giovanni Battista Vitali (Bologne, 1632-Modène, 1692), élève de Cazzati, exerce ses talents de violoncelliste et chanteur, à partir de 1658, à l'église San Petronio de sa ville natale puis, à partir de 1666, entre à la prestigieuse Accademia Filarmonica et, après 1673, est maître de chapelle à l'église San Rosario avant d'occuper les mêmes fonctions à la cour du duc Ferdinand III d'Este. C'est l'une des personnalités majeures de son temps qui laisse quatorze numéros d'opus parmi lesquels nous retiendrons les *Sonate a due violini e basso continuo* op. II (Bologne, 1667), les *Balletti, correnti, gighe, allemande e sarabande per uno o due violini e basso continuo* op. IV (Bologne, 1668) les *Sonate da chiesa a due violini e basso continuo* op. IX (Venise, 1684) et les *Sonate da camera a due violini e violone* op. XIV (posthume, Modène, 1692).

Né six ans après lui, Giovanni Buonaventura Viviani (Florence, 1638-Pistoia, 1692) séjourne longuement en Autriche : nommé en 1656 violoniste de la chapelle de la cour d'Innsbruck, il obtient en 1672 la charge de maître de chapelle de l'empereur mais retourne quatre ans plus tard en Italie et devient en 1687 maître de chapelle de la cathédrale de Pistoia. Retenons ses douze *Sonate per due violini, violone e basso continuo* op. I (Venise, 1673) et ses *Capricci armonici per violino e basso continuo* op. IV (Venise, 1678) formés de sonates pour violon et basse continue ainsi que de sonates pour trompette et orgue.

C'est à Rome que voit le jour en 1640, passe la plus grande partie de sa vie avant d'y mourir en 1697, Carlo Mannelli, surnommé « *Carlo del violino* ». Il est membre de la fameuse Congregazione di Santa Cecilia à partir de 1663, premier violon de l'orchestre du cardinal Pamphili et premier violon du *concertino* à San Giovanni dei Fiorentini. Notons que CORELLI a souvent été dirigé par Mannelli, qu'il remplacera

ensuite dans certaines de ses fonctions, et qu'il considère comme l'un des plus importants professeurs de la capitale italienne (voir la Préface de l'op. I de Corelli). Également castrat, Mannelli publie un *Libro primo di Sinfonie con violino e basso continuo* (probablement avant 1666) et deux recueils de *Sonate a tre, due violini con il basso per l'organo* (op. II, Rome 1682 et op. III, Rome, 1692).

Pietro Degliantoni naît et meurt à Bologne (ca 1639-1720) où il passe toute sa vie et participe en 1666 à la fondation de l'Accademia Filarmonica, déjà citée. Il occupe des charges dans trois des églises les plus importantes de sa ville natale. Ses *Sonate a violino solo con il basso continuo per l'organo* op. IV (Bologne, 1676) et op. V (*ibid.*, 1686) révèlent une belle inspiration mélodique, notamment dans les mouvements lents.

Giovanni Maria Bononcini (Zucca près de Modène, 1642-Modène, 1678) est probablement un élève de Marco Uccellini. Il est maître de chapelle des églises San Giovanni in Monte et San Petronio à Bologne et membre, lui aussi, de l'Accademia Filarmonica de cette ville, à partir de 1672. C'est cette même année que ses *Sonate da chiesa a due violini coll'organo* op. VI sont publiées à Bologne. Elles révèlent sa maîtrise de la technique du contrepoint (un an plus tard est édité un savant traité, *Il Musico pratico*) qu'il sait allier à une écriture d'une grande lisibilité et d'une souplesse remarquable.

L'on ignore la date de naissance de Nicola Matteis, né à Naples, arrivé en Angleterre au début des années 1670 et mort à Londres en 1740, autre exemple de virtuose-compositeur qui vit et travaille hors d'Italie. Si sa vie nous est peu connue, nous possédons en revanche d'inesestimables témoignages sur son art. En premier lieu, celui de l'écrivain, paysagiste et mémorialiste anglais John Evelyn (1620-1706) qui vante dans son *Journal* ce prodigieux violoniste, au coup d'archet si doux qui fait parler l'instrument comme une voix humaine. Quant au juriste Roger North (1651-1734), auteur d'écrits biographiques et esthétiques, il est frappé par la manière dont Matteis tient son violon contre ses côtes et son archet avec le pouce sur la baguette et non sur la mèche ; il admire sa virtuosité ainsi que son phrasé si ample qu'il semble « venu des nues » et son style d'une grande expressivité. Une grande partie des œuvres de Matteis paraît sous le titre de *Ayres for the violin* : les Livres I et II sont publiés en 1676 ; les Livres III et IV en 1685, suivis, deux ans plus tard, d'un accompagnement destiné à un second violon. Cependant cette musique semble tout d'abord difficile aux violonistes anglais qui se sentent éloignés de ce style italien, prompt aux changements d'atmosphère et aux transports d'enthousiasme, mais Matteis joue outre-Manche un rôle déterminant en révélant une autre esthétique du violon et en imprimant ainsi sa touche personnelle sur l'évolution du jeu et des compositions pour l'instru-

ment à archet. À l'usage des musiciens amateurs, il donne, en outre, de passionnantes indications sur la façon d'interpréter ses œuvres et la notation détaillée de certains coups d'archet, des ornements ou des *tempi* entre autres, constitue pour nous un guide irremplaçable.

L'on voit quelle longue et magnifique lignée de musiciens annonce Corelli dont nous évoquerons maintenant les contemporains les plus marquants.

III. LA GÉNÉRATION DE CORELLI

Il s'agit des violonistes-compositeurs nés autour des années 1650. Ambrogio Lonati (Milan, ca. 1645-Milan, ca. 1710) est également ténor. C'est en cette double qualité d'instrumentiste et de chanteur qu'il fait partie de l'orchestre de la cour du vice-roi de Naples vers 1665-1667, se fixant ensuite pendant dix ans à Rome où il est membre de la Congregazione di Santa Cecilia. Vers 1667 Alessandro Stradella le présente à l'ex-reine Christine de Suède dont il devient virtuose de la chambre et premier violon en 1673 : probablement affligé d'une déformation physique, on le surnomme alors « le bossu de la reine » (« *il gobbo della regina* »). Pendant ce long séjour romain il participe en 1673, au Teatro Tordinona, à la représentation d'un opéra de Bernardo Pasquini, *L'Amor per vendetta*, incarnant le personnage de Vafrindo qui chante et joue du violon ; en 1675, lors de l'exécution d'un oratorio de Pâques, il tient la partie de violon solo alors que Corelli (qui le remplacera après son départ de la capitale italienne) est encore modestement au dernier pupitre des premiers violons. En 1677, Lonati est à Gênes où il exerce en outre les fonctions d'imprésario. En 1684 il devient virtuose de la chambre de la cour de Mantoue qu'il quitte deux ans plus tard pour Modène. Ces multiples expériences ne l'empêchent pas de s'adonner intensément à la composition. Considéré par Francesco Maria Veracini comme l'un des violonistes les plus importants de son époque, il laisse pour son instrument un recueil manuscrit de douze sonates-d'église et de chambre – daté de 1701 mais dont certaines œuvres remontent probablement à la fin des années 1680. L'on y remarque notamment un emploi judicieux de la *scordatura* (mode de jeu à propos duquel l'on évoque plus souvent Heinrich Ignaz Franz Biber) ainsi qu'une monumentale *Ciaccona* (celle de la *Deuxième Partita* de J.-S. Bach est bien ultérieure, vers 1720) et des fugues très élaborées : ces pièces, d'une extrême difficulté d'exécution, montrent les possibilités polyphoniques du violon, sans compter leur grande diversité de styles.

Giovanni Battista Bassani (Padoue, 1647-Venise, 1716) étudie avec Giovanni Legrenzi et Giovanni Battista Vitali. Peu après la publication de son opus I en 1677, il entre à l'Accademia Filarmonica de Bologne. À partir de

1685 il est maestro di cappella à l'Accademia de Ferrare puis, trois ans plus tard, il est nommé organiste et maître de chapelle à la cathédrale de cette même ville. Son dernier poste, de 1712 à son décès, est celui de maître de chapelle de la cathédrale de Bergame. Il écrit deux recueils de sonates en trio : *Balletti, correnti, gighe e sarabande a violino e violone, overo spinetta, con il secondo violino a beneplacito* op. I (Bologne, 1677) et douze *Sinfonie a due e tre istromenti con il basso continuo per l'organo* (Bologne, 1683).

Giuseppe Torelli (Vérone, 1658-Bologne, 1709). Nous savons peu de choses sur la formation de ce célèbre compositeur. Il prend peut-être des leçons de violon avec Ercole Gai-bara et est l'élève, en composition, de Giacomo Antonio Perti. Il entre en 1686 en tant que joueur de *violetta* dans l'orchestre de la basilique San Petronio à Bologne où il reste jusqu'au début de 1696 – date à laquelle cette formation est dissoute – pour y revenir, après divers voyages, lorsqu'elle est reconstituée en 1701. Parmi son œuvre abondante, mentionnons les douze *Sonate da chiesa* op. I et les douze *Concerti da camera* op. II (ces deux recueils publiés à Bologne en 1686) ainsi que les douze *Concerti grossi* op. VIII, qui font l'objet d'une publication posthume, à Bologne également, en 1709. Dans l'intéressante préface, écrite par son frère Giuseppe, l'on apprend que les violons du *concertino* doivent être confiés à des solistes, sans doublure, tandis que les autres instruments doivent être au contraire renforcés. Cet op. VIII comprend six *Concerti con due violini* (n° 1 à 6) et six autres *Concerti con un violino che concerta solo* (n° 7 à 12) : il s'agit là de véritables *concerti* pour violon dont Torelli est considéré comme le « père », d'une grande imagination musicale (alors que les six premiers sont des *concerti grossi*). Dans ce bel ensemble, notons en particulier le 3^e *Concerto* en *mi* majeur, sous-titré « *Perfidia* » ; Sébastien de Brossard en fournit la définition dans son *Dictionnaire de Musique* : C'est une « *ostination c'est-à-dire une affectation de faire toujours la même chose, de suivre toujours le même dessein, de continuer le même mouvement, le même chant, le même passage, les mêmes figures de notes, etc.* ». Torelli illustre également, de même que Corelli et Locatelli notamment, la tradition du *concerto* écrit à l'occasion de la fête de Noël, avec son *Concerto grosso* n° 6 « *in forma di pastorale per il Santissimo Natale* ».

IV. LES SUCCESSEURS DE CORELLI

Citons en tout premier lieu Matteo Fornari, bien oublié, mais qui est élève de Corelli. L'on trouve sa trace dans différentes archives de Rome. Après avoir été second violon à l'église San Luigi dei Francesi, il y est premier violon à partir de 1710 et occupe également des fonctions identiques à l'Accademia del Disegno. Dans son testament rédigé le 5 janvier 1713, Co-

relli, dont il est l'élève préféré, lui lègue tous ses violons et tous ses manuscrits, ainsi que les planches de son opus IV et son opus V. Ajoutons-y quelques autres noms de violonistes-compositeurs nés dans les années 1660-1670.

Tommaso Antonio Vitali (Bologne, 1663-Modène, 1745), fils aîné et brillant élève de son père, Giovanni Battista : il fait partie, comme lui, de la chapelle San Petronio de sa ville natale et le suit à Modène où il entre dans l'orchestre de la cour. C'est dans cette dernière ville qu'il se fixe, comme maître de chapelle de la famille d'Este. De dix ans plus jeune que Corelli, il possède une grande force d'expression et publie dès 1701 – un an après l'op. V de Corelli – son op. IV (*Concerto di sonate a violino, violoncello e cembalo*), couronné par des variations sur *La Follia*. Ce recueil avait été précédé d'autres œuvres importantes, notamment les *Sonate a tre, due violini e violoncello col basso per l'organo* op. I (1693), les *Sonate a due violini col basso per l'organo* op. II (1693 également) et les *Sonate da camera a tre, due violini e violone* (1695). Il est par contre impossible de lui attribuer avec certitude la paternité de la fameuse *Chacone* en sol mineur.

Michele Mascitti est né vers 1663 à Naples où il vit jusqu'en 1702. Il passe pour avoir été l'élève de Corelli bien qu'aucun document ne puisse, à ce jour, le confirmer ; mais sa musique porte l'empreinte du style corellien. Il imagine des sujets de fugue adaptés à la nature du violon et sa musique supporte la comparaison avec celle du « Bolognese ». Il publie en 1704 des *Sonate a violino solo col violone o cembalo e sonate a due violini, violoncello e basso continuo* op. I ; suivent en 1706 et 1707 deux autres volumes de *Sonate da camera a violino solo col violone o cimbalo*.

Il est impossible de ne pas citer ici Tomaso Giovanni Albinoni (Venise, 1671-*ibid.*, 1751), qui se qualifie lui-même successivement de « *dilettante veneto* » puis de « *musicista di violino* ». Il laisse plusieurs recueils : Douze *Suonate a tre* op. I (1694), six *Sonate da chiesa per violino e basso continuo* op. IV (ca 1709), ainsi que douze *Trattenimenti armonici di camera per violino, violone e cembalo* (ca 1712). Précisons que le célèbre *Adagio* fut en réalité composé en 1945 par Remo Giazotto à partir d'un fragment d'une sonate perdue d'Albinoni. Bach s'intéresse aux compositions de ce musicien vénitien et n'hésite pas à lui emprunter certains thèmes.

Francesco Antonio Bonporti (Trente, 1672-Padoue, 1749) est peut-être l'élève de Corelli à Rome où il fait ses études de théologie de 1691 à 1695. Il publie à Venise quatre recueils de sonates en trio : les op. I (1696), II (1698), IV (1703) et VI (1705), qui encadrent en quelque

sorte la publication de l'op. V de Corelli. Plus tardives sont ses *Invenzioni da camera a violino solo* (avec basse continue) op. X (Bologne, 1712/Venise-Trente, 1713) dont le titre montre clairement la volonté d'innover en toute liberté. Le compositeur a voulu, selon ses propres termes, écrire « *dans un goût tout à fait nouveau et dans un style complètement inhabituel* », ce dont témoignent bien certains mouvements intitulés « *Bizarria* », « *Fantasia* » ou « *Capriccio* », termes qui reviennent à plusieurs reprises ; on y trouve aussi un mouvement en écho. Ses douze numéros d'opus – tous instrumentaux, sauf les *Motetti a canto solo con violini* (Venise, 1702) offrent de beaux exemples de sonates d'église dans le style de Corelli, de sonates de chambre et de *concerti grossi* ; l'op. XII consiste en *Concertini e serenate per violino e basso* (Augsbourg, sd). Sa musique, d'un haut niveau technique comprenant des doubles cordes et des accords, mais qui est aussi très mélodique, est étudiée par ses contemporains, par Francesco Maria Veracini et par Jean-Sébastien Bach à qui l'on attribua même certaines de ses pièces.

Evaristo Felice Dall'abaco (Vérone, 1675-Munich, 1742) est l'un des élèves de Giuseppe Torelli. En 1696 il donne un concert avec Tommaso Antonio Vitali à Modène. À partir de 1704 c'est un poste de violoncelliste (il pratique les deux instruments à archet) qu'il occupe à la cour de Munich. Il suit Maximilien-Emmanuel de Bavière à Bruxelles, Mons et Compiègne et revient avec lui en 1715 à Munich où il devient Konzertmeister. Nous avons de lui six numéros d'opus, difficiles à dater avec précision : Douze *Sonate da camera* pour violon op. I, douze *Concerti a quattro* op. II, douze *Sonate da chiesa a tre* op. III, douze *Sonate da camera a violino e violoncello* op. IV et deux recueils de *Concerti a più strumenti* op. V et VI.

Mais le long et flamboyant âge d'or du violon est loin encore de s'achever en Italie et son abondante production se poursuivra jusqu'au milieu du XVIII^e siècle avec des artistes tels que Giuseppe Valentini (Florence, 1681-Rome, 1753), Francesco Onofrio (ou Francesco Maria) Manfredini (Pistoia, ca 1684-Pistoia, 1762), Mauro D'Alay (Parme, ca 1686-*ibid.*, 1757), Giovanni Battista Somis (Turin, 1686-*ibid.*, 1763) et Francesco Maria Veracini (Florence, 1690-*ibid.*, 1768), en attendant Pietro Locatelli (Bergame, 1695-Amsterdam, 1764) et Francesco Geminiani (Lucques, 1687-Dublin, 1762). En raison de son classicisme exemplaire – c'est-à-dire du caractère universel et pérenne de son art – et de la noblesse de son inspiration, Corelli reste l'un des sommets de cette splendide floraison.

(*) Professeure de Musicologie à l'Université Lumière/Lyon2

¹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703, p. 31

L'art de la variation dans la Follia de Corelli

I. CORELLI : UN COMPOSITEUR ATYPIQUE

Arcangelo Corelli est un compositeur atypique à plus d'un titre. Célébré de son vivant comme l'un des meilleurs musiciens de son temps, sa vie reste néanmoins entourée de zones d'ombre nombreuses et problématiques. Est-il issu d'une famille aisée de Fusignano, où il naquit le 17 février 1653, ou d'une lignée plus modeste ? Auprès de quels musiciens s'est-il formé lors de son séjour à Bologne entre 1666 et 1675 ? Comment a-t-il été introduit auprès des aristocrates les plus éminents de Rome (notamment le cardinal Benedetto Pamphili puis le cardinal Pietro Ottoboni) où il se fixe à partir de 1675 ? Qu'est-il devenu après 1708, alors qu'il se retire de la vie publique et que disparaissent toutes traces biographiques précises jusqu'à sa mort le 8 janvier 1713 ?

Il est vraisemblable que toutes ces questions demeurent à jamais sans réponse. Reste de Corelli l'image d'un violoniste admiré, « *le nouvel Orphée de notre temps* »¹, et d'un compositeur modèle et visionnaire, « *le Christophe Colomb de la musique* »². C'est que le musicien se démarque singulièrement de son époque. En tant que violoniste, tout d'abord, Corelli opte pour la retenue, la finesse et la maîtrise du beau son, rejetant la virtuosité brillante, ostentatoire, voire extravagante de certains de ses contemporains. En tant que compositeur, ensuite, il se consacre exclusivement à la musique instrumentale quand bien même la musique vocale, notamment l'opéra, offre alors les meilleures perspectives de carrière. Enfin, à une époque où la prolixité est de mise, il laisse un corpus restreint de six opus seulement. Chaque opus est constitué de douze unités élaborées avec le plus grand soin et organisées dans un souci de perfection et de synthèse évident :

- Opus 1 (1681) et 3 (1689) : 12 sonates

d'église en trio

- Opus 2 (1685) et 4 (1694) : 12 sonates de chambre en trio

- Opus 5 (1700) : 6 sonates d'église et 6 sonates de chambre pour violon

- Opus 6 (posthume) : 12 concertos grossos

La célèbre *Follia* est la douzième et dernière pièce de l'Opus 5, seul recueil que Corelli consacra spécifiquement au violon. Elle sert ainsi de conclusion à l'opus qui connut incontestablement le plus grand succès posthume et international. Michel Corrette, dans la préface de son *Maître de clavecin* de 1753, le considère comme le « *Chef d'Œuvre de l'art* »³ ; Charles Burney, dans sa *General History of Music* publiée en 1789, précise qu'il a demandé à Corelli « *trois ans de révision et de correction* » mais que « *toutes les bonnes Ecoles de violon se sont depuis lors fondées dessus* »⁴. De fait, les quarante deux éditions que connut l'ouvrage partout en Europe jusqu'en 1800 en font un des plus grands succès du XVIII^e siècle, succès qui place indéniablement Corelli parmi les compositeurs de musique instrumentale les plus influents de son temps.

II. QUELQUES REMARQUES À PROPOS DE LA FOLLIA

Par ses proportions et la qualité de sa facture, la *Follia* contribua non seulement au succès de l'opus 5, mais certainement aussi à l'aura posthume sans précédent pour un compositeur de musique instrumentale dont jouit Corelli au XVIII^e siècle. Le choix de la *Follia* (ou *Folia*) ne doit d'ailleurs rien au hasard. Il s'agit pour Corelli de se confronter à un modèle de composition très en vogue à son époque, notamment en Italie et en France, et ainsi proposer à titre de modèle une version personnelle la plus parfaite et aboutie possible, c'est-à-dire, pour reprendre les propos de Marc Pincherle, « *une*

composition d'un académisme parfait, capable d'étonner non par l'imprévu ou l'intensité dramatique, mais par l'ampleur inaccoutumée des proportions, et la somme des connaissances mises en jeu »⁵.

Les origines de la *Follia* sont lointaines. Elles remontent au moins au XVI^e siècle où le terme apparaît pour la première fois dans un traité que l'abbé Franciscus Salinas publia en 1577. Lorenzo Franciosini Fiorentino, dans ses *Vocabulario español* à Rome en 1638, l'associe à une mélodie ou une danse, et insiste sur ses origines portugaises et non espagnoles, comme on le croyait encore au début du XVIII^e siècle. Très prisée par les guitaristes espagnols du XVII^e siècle, la *Follia* fut introduite avec succès en Italie dans le dernier tiers du XVII^e siècle, vraisemblablement *via* Naples, alors sous domination espagnole. Quant à son apparition en France à la même époque et avec un succès tout aussi rapide et durable, comme en attestent les célèbres compositions de d'Anglebert (*Livre de pièces de clavecin*, 1689) et de Marin Marais (*Second livre de Viole*, 1701), on la doit peut-être au violoniste Michel Farinelli, à la suite d'un voyage qu'il effectua à Lisbonne en 1668⁶. L'apparition de la *Follia* conjointement en Italie et en France relève en tout cas d'une coïncidence fortuite. Il est vraisemblable que Corelli ne connaissait pas les *Folies d'Espagne* de d'Anglebert et encore moins celles de Marin Marais quand il composa sa propre *Follia*. Le voyage que certains lui attribuent à Versailles dans les années 1770⁷ n'a jamais été avéré. Il relève plutôt d'une légende, peut-être occasionnée par la parenté de son nom avec celui de Cavalli, effectivement présent en France à cette époque.

La *Follia* est à l'origine une mélodie populaire en mode de *ré* authentique, de tempo lent à modéré sur un rythme ternaire :



Exemple 1 : mélodie traditionnelle de la *Follia*

Au XVII^e siècle, cette mélodie apparaît systématiquement soutenue par une basse qui renforce harmoniquement l'inflexion mélodique vers le troisième degré :



Exemple 2 : mélodie et basse traditionnelle de la *Follia*

De par la morphologie intrinsèque de sa mélodie et de la basse qui lui est associée, la *follia* engage le compositeur à la fois vers l'univers de la danse et vers la technique de la variation. En effet, son appui rythmique caractérisé sur le deuxième temps et sa forme bipartite, avec cadence suspensive centrale et cadence conclusive finale, sont caractéristiques d'une sarabande, danse solennelle très en vogue au XVII^e siècle à laquelle elle fut donc fréquemment associée. Mais cet appui rythmique sur le deuxième temps est également caractéristique de la chaconne, danse reposant sur la répétition immuable d'une formule de basse. Or la basse de la *follia*, avec son inflexion harmonique sur le troisième degré, n'est pas sans rappeler quelques unes des basses les plus utilisées dans le cadre non seulement des chaconnes ou des passacailles, mais également des mouvements à variations, notamment le *passamezzo antico* et la *romanesca* :



Exemple 3 : basses traditionnelles proches de la *Follia*

Certains musicologues, comme Otto Gombosi⁸ ou Richard Huston⁹, ont d'ailleurs vu dans cette parenté le signe d'une hypothétique origine commune.

Tout concourt donc à traiter la *Follia* comme un thème de danse sujet à variations ou une basse sur laquelle une infinité de variations est possible. Dans la pratique la plus courante, c'est pourtant une solution intermédiaire qui a finalement été privilégiée. En effet, comme l'observe Manfred F. Bukofzer, « ces basses [dont la *Follia*] sont des mélodies squelettiques dont une note apparaît sur la première battue de chaque mesure ou toutes les deux mesures, indiquant ainsi la suc-

cession des harmonies. Chaque fois qu'elles reviennent, la mélodie ou la basse sont variées. Cette technique, qui tient à la fois de la variation strophique et de la basso ostinato, n'est pas facile à classer. Comme seul le schéma harmonique est stable, on pourrait considérer ce procédé comme une variation sur un ostinato harmonique »¹⁰.

III. CORELLI ET LA TRADITION DE LA FOLLIA

Loin de les contourner ou de les amender à des fins d'originalité immédiate, Corelli reprend à son compte l'ensemble des caractéristiques conventionnellement attribuées à la *Follia*. Sa présentation du thème, tout d'abord, est très proche d'un mouvement de sarabande. Elle est donc conforme à tout point de vue, mélodique, rythmique ou harmonique, à une *Follia* traditionnelle.

Adagio

Violino solo

Violone e Cimbalo

Exemple 4 : Corelli, présentation de la *Follia* (opus 5 n° 12)

Les quelques ornements mélodiques rajoutés par Corelli sont clairement destinés à renforcer la singularité rythmique du thème et ses nombreux appuis sur le deuxième temps, irrégularité en quelque sorte confirmée par l'introduction d'une hémiole finale. Quant à l'enrichissement harmonique (notamment l'introduction cadentielle du quatrième degré), il permet d'asseoir clairement la conduite tonale d'une basse destinée à soutenir une mélodie à l'origine modale.

Suivent 23 variations qui, jointes à la présentation initiale du thème, constituent un ensemble de 24 "séquences" que, par commodité, je numérotai ici de I (thème initial) à 24 (variation n° 23). Ces variations, conformément au principe d'« *ostinato harmonique* » défini plus haut, ne reposent pas

sur l'embellissement de la ligne mélodique. En effet, cette dernière s'efface dès la première variation (séquence n° 2) au profit de la seule ligne de basse :

Exemple 5 : Corelli, *Follia*, séquence n° 2

La basse fait ainsi l'objet d'une ornementation plus ou moins complexe, voire plus ou moins libre, Corelli n'hésitant pas à prendre par moment ses distances vis-à-vis du cadre initial. Cette liberté est remarquable dans les fréquentes modifications mélodiques, métriques et / ou harmoniques que Corelli opère au moment des cadences, à l'image de l'exemple précédent¹¹ (séquence n° 2). Elle est également à l'origine d'une extension cadentielle dans la dernière variation (séquence n° 24) où quatre mesures sont ajoutées à la manière d'une coda ou d'une petite reprise. Enfin, elle concerne le cadre tonal même du thème dans six séquences :

- la séquence n° 10, qui se conclut sur une cadence suspensive ;
- les séquences n° 15 et 16, qui ne conservent du cadre initial que le départ, l'inflexion harmonique sur le troisième degré intermédiaire et les cadences ;
- la séquence n° 20, dans laquelle Corelli introduit un chromatisme incompatible avec le déroulement harmonique initial ;
- les séquences 21 et 22, dans lesquelles Corelli module clairement dans le ton relatif de *fa* majeur.

La variété apportée par tous ces éléments est nécessaire dans le cadre d'une forme dont la forte prédictibilité des répétitions peut rapidement engendrer la monotonie. En outre, cette souplesse traduit la volonté de Corelli de ne pas se laisser enfermer dans un cadre rigide et figé qui mettrait en avant davantage les qualités de l'artisan que celles de l'artiste. En effet, comme l'observe William S. Newman, Corelli a recours à des modifications dans le traitement du thème de la *follia*, ou plutôt de son ossature harmonique, dès lors que « *l'intérêt musical ou technique semble les re-*

quérir »¹². Ces modifications ne sont donc pas gratuites. Elles traduisent au contraire les deux principales finalités, à la fois distinctes et complémentaires, que s'est fixées Corelli dans la composition de sa *Follia* : la virtuosité violonistique et la maîtrise de la forme.

IV. LA VIRTUOSITE VIOLONISTIQUE DANS LA FOLLIA

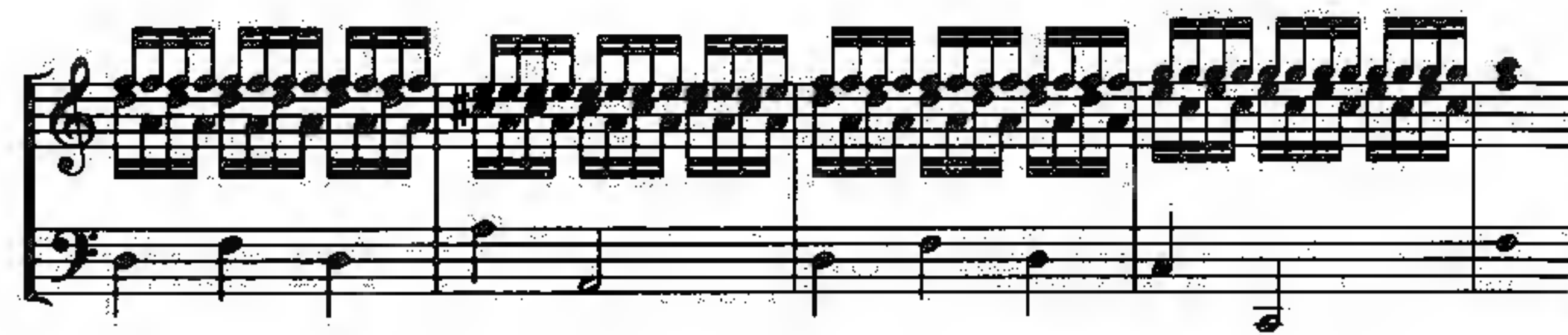
Marc Pincherle n'hésite pas à ne voir dans la *Follia* de Corelli qu'un ouvrage « *purement pédagogique* ». En effet, selon lui, « *il n'est pas douteux (...) que son intérêt aux yeux de Corelli était d'ordre avant tout "violonistique" (...). Tout ce qu'il savait en matière de technique instrumentale, et qui se trouvait disséminé dans l'Opus 5, le dispositif si commode de la variation lui permettait de le recueillir in fine, de le sérier, de l'exposer avec précision, en un véritable corps de doctrine* »¹³. Il vrai que, comme le rappelle Philippe Venturini, « *c'est comme violoniste virtuose que Corelli se fait remarquer à Rome* », ce qui lui permit d'être « *accueilli parmi les mécènes les plus influents* »¹⁴ et d'attirer de nombreux élèves, parmi lesquels figurent quelques célébrités remarquables, comme Gasparini, Geminiani ou Somis... La *Follia* peut ainsi être appréhendée comme une sorte de synthèse des techniques que tout violoniste se doit de maîtriser, un « *modèle de morceau d'étude* »¹⁵ plus qu'un simple morceau de bravoure.

C'est qu'en matière de virtuosité, Corelli a clairement privilégié la profondeur du beau au dépend de la superficialité du brillant. En effet, comme le rappelle Marc Pincherle, « *par tous les violonistes qui, dans la suite, se sont réclamés de sa tradition, nous savons que le "bien chanter" en constituait la loi et les prophètes* »¹⁶. D'où l'absence de la panoplie d'effets pourtant fréquemment utilisés au cours du XVII^e siècle, tels le *tremolo*, le *pizzicato*, le *col legno*, le *sul ponticello*, ou encore la *scordatura*, cette technique qui consiste à ne pas accorder le violon par quintes successives mais avec d'autres intervalles afin d'explorer des traits de virtuosité nouveaux ou des possibilités polyphoniques inédites. D'ailleurs, Corelli ne fait preuve d'aucune hardiesse remarquable en matière de doubles (ou très rarement triples) cordes et l'ambitus de son écriture pour violon ne dépasse pas la troisième po-

sition, celle au delà de laquelle « *commence l'aléa, le risque d'intonations moins sûres, de sonorités moins franches et moins pleines* »¹⁷.

Sa démarche est donc très éloignée de celle qui, par exemple, anima Heinrich Biber dans ses *Sonates du Rosaire* (1678) qui se terminent par une chaconne d'une virtuosité technique conçue dans un esprit totalement opposé. Là où Biber privilégie un travail d'une complexité redoutable au niveau de la main droite, multipliant triples et quadruples cordes, quatrième, cinquième, voire sixième positions, Corelli préfère se concentrer sur la maîtrise de la main gauche, c'est-à-dire du coup d'archet. Les variations de la *Follia* peuvent être ainsi lues comme un florilège complet des techniques de base en la matière : travail sur le détaché avec tout l'archet (séquence n° 2), la moitié de l'archet (séquence n° 3), le tiers puis le quart de l'archet (séquence n° 4) ; travail sur le détaché court (séquences n° 10 et 19) ou au contraire sur les tenues de cordes (séquence n° 15) ; travail sur les brisures (séquence 5) ou les sauts de cordes (séquences n° 11 et 17) ; travail sur le sautillé (séquence 7), le lié binaire (séquence n° 9) ou ternaire (séquence n° 21) ou le martelé binaire (séquence n° 13), ternaire (séquence n° 14), en syncope à la noire (séquence n° 20) ou à la croche (séquence n° 18) ; travail sur les doubles cordes en valeurs longues (séquences n° 12 et 16) ou en valeurs courtes (séquence n° 23).

Une certaine progression se dessine, Corelli réservant la présentation des techniques les plus difficiles à maîtriser dans les dernières variations. La séquence n° 23, en doubles cordes à la double croche, est ainsi de loin la plus redoutable de sa *Follia* :



Exemple 6 : Corelli, *Follia*, séquence n° 23

Néanmoins, si la dimension didactique de l'œuvre ne fait aucun doute, il est difficile de ne voir dans la *Follia* de Corelli qu'une œuvre pédagogique destinée aux seuls violonistes. En effet, le violoncelle joue un rôle tout aussi important, rivalisant de virtuosité avec le violon, soit au sein d'une même variation, les deux instruments jouant

en alternance l'un et l'autre (séquences n° 4 et 10), soit par le biais de couples de variations clairement identifiables où le travail proposé au violon est ensuite confié au violoncelle (séquences n° 8, 22). La dernière variation de l'œuvre, entièrement dédiée au violoncelle, répond ainsi brillamment à la grande virtuosité violonistique de la variation précédente :



Exemple 7 : Corelli, *Follia*, séquence n° 24

V. LA FOLLIA ET LA MAÎTRISE DE LA FORME

Il ne fait aucun doute que cet équilibre entre les deux instruments participe à un autre équilibre, savamment cultivé par Corelli, celui de la forme globale de l'œuvre, et ce aussi bien au niveau de la *Follia* elle-même que de l'*Opus 5* considéré dans sa globalité. En effet, la *Follia* est la dernière pièce d'un opus composé de six sonates d'église et de cinq sonates de chambre. Que Corelli la considère comme sa sixième sonate de chambre va de soi : la *Follia* reste à l'origine une danse et, on l'a observé plus haut, tout un travail est proposé autour de la rythmique propre à cette danse. Toutefois, par sa facture et sa virtuosité intrinsèque, la *Follia* entraîne le compositeur au delà d'un simple mouvement dansant.

On sait que Corelli a fortement contribué à distinguer la sonate d'église et la sonate de chambre. Ses sonates d'église sont en cinq mouvements contrastés : lent et solennel, vif fugué, vif en *perpetuum mobile*, lent *cantabile*¹⁸ vif fugué. Ses sonates de

chambre, elles, sont formées par une succession de deux à quatre danses (notamment l'allemande, la courante, la sarabande, la gavotte et la gigue) précédées d'un prélude lent. Toutefois, cette distinction n'est qu'apparente et de nombreuses passerelles existent entre les deux "genres" : le prélude lent d'une sonate de chambre est très proche du mouvement initial d'une sonate d'église ; de la même manière, la sonate d'église fait souvent appel (parfois de manière explicite) à l'univers de la danse propre à la sonate de chambre, notamment le dernier mouvement qui n'est souvent qu'une gigue finale¹⁹. Par ailleurs les mouvements entretiennent des liens parfois évidents les uns avec les autres, liens mélodiques (*Opus 5* n° 1) ou harmoniques (*Opus 5* n° 10), conçus par conséquent dans l'esprit de la variation.

Or la *Follia*, avec ses multiples tempos et métriques successifs, peut être analysée comme une œuvre de synthèse, qui, rebondissant sur le principe jusque là sous-jacent de la variation, rassemble dans une structure composée de strates successives le principe d'alternance à la fois de mouvements contrastés d'une sonate d'église et de danses d'une sonate de chambre : de la sonate d'église, on peut clairement identifier les mouvements vifs contrapuntiques (séquence n° 20) ou en *perpetuum mobile* (séquence n° 7) et les mouvements lents *cantabile* (séquences n° 9 et 12) ; de la sonate de chambre relèvent la sarabande, à laquelle (on l'a signalé plus haut) la *Follia* est associée (séquence n° 1), et la gigue qui conduit Corelli à introduire sur deux séquences (n° 21 et 22) une petite forme binaire à deux phrases modulantes, dans une habile extension de l'ossature harmonique de base :

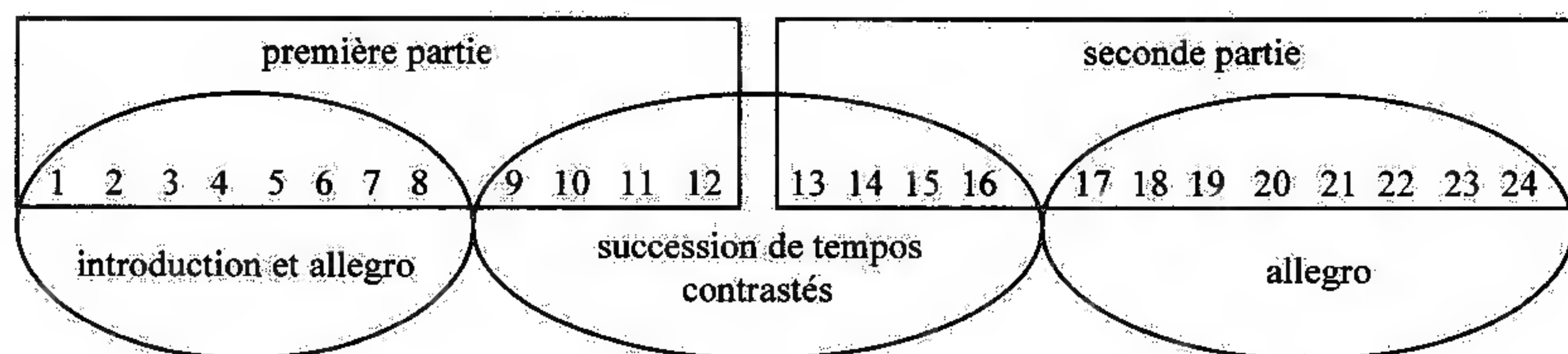
Gigue (partie A)
Séquence n° 21

Gigue (partie B)
Séquence n° 22

Exemple 8 : Corelli, *Follia*, séquences n° 21 et 22

L'équilibre entre le violon et le violoncelle et la progression de la virtuosité au cours de l'œuvre participent à l'évidence à la cohérence de l'ensemble. Mais ils ne font pourtant que renforcer la logique d'un édifice sonore solidement et savamment architecturé. En effet, comme je l'ai signalé plus haut, les 23 variations jointes à l'exposition du thème de la *Follia* forment un ensemble de 24 séquences. Le choix de ce chiffre ne doit bien sûr rien au hasard. Il offre à lui seul un nombre remarquable et peu commun de divisions (2, 3, 4, 6, 8 et 12), d'où les multiples valeurs symboliques qui lui furent de fait associées (cycle du temps, double harmonie du ciel et de la terre, accomplissement intérieur...). Or l'analyse de l'agencement des 24 séquences de la *Follia* montre que Corelli a sciemment construit son œuvre autour des différentes divisions possibles de ce nombre.

Au niveau de la forme globale, les séquences n° 13 et 14 sont les seules qui reposent sur l'ornementation de l'ensemble des hauteurs du thème de la *follia*. Jointes au retour de la basse non ornée, proposée jusque là aux seules séquences n° 1 et 3, elles permettent donc de distinguer deux grandes parties de 12 séquences chacune. Néanmoins, cette lecture est peu perceptible : les séquences n° 13 et 14 sont composées sur deux métriques radicalement opposées. Elles font ainsi partie d'un groupe de 8 séquences reposant sur une succession de tempos contrastés. Or ces 8 séquences centrales sont encadrées par 8 séquences constituées d'une introduction lente (séquences n° 1 et 2) et d'un allegro (séquences n° 3-7), et 8 autres séquences formant un grand allegro. Deux lectures de la forme sont donc possibles, toutes deux cohérentes bien qu'incompatibles l'une avec l'autre



L'utilisation des différents multiples de 24 ne concerne pas que la forme globale. Elle intervient aussi dans le choix du nombre des séquences présentant des parentés structurelles, métriques ou mélodiques. C'est ainsi que l'on dénombre :

- a) 12 séquences isolées (n° 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 19 et 20)
- b) 12 séquences couplées (n° 5-6, 7-8, 15-16, 17-18, 21-22 et 23-24)

- c) 8 séquences en croches (dont 1 avec syncope) (n° 3, 5, 6, 9, 12, 13, 17 et 18)
- d) 8 séquences avec doubles cordes (n° 5, 6, 8, 12, 16, 22, 23 et 24)
- e) 6 séquences hors 3/4 (n° 11, 12, 13, 14, 21 et 22)
- f) 6 séquences lentes (n° 1, 2, 9, 12, 15 et 16)
- g) 6 séquences avec basses virtuoses (n° 6, 8, 12, 16, 22 et 24)
- h) 6 séquences en doubles croches (n° 7, 8, 10, 19, 23 et 24)
- i) 4 séquences ternaires (n° 11, 14, 21 et 22)
- j) 4 séquences en noires (dont 1 avec syncope) (n° 1, 2, 15 et 20)
- k) 3 séquences où la basse reprend la figure du violon (n° 6, 8 et 22)
- l) 3 séquences avec changements internes de figuration (n° 4, 10 et 19).
- m) 2 séquences en syncope (n° 18 et 20)

Corelli aurait pu tomber dans la facilité d'une répartition simplement symétrique de ses séquences récurrentes. Or il n'en est rien, comme le montre le tableau synthétique proposé ci-dessous :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
a																								
b																								
c																								
d																								
e																								
f																								
g																								
h																								
i																								
j																								
k																								
l																								
m																								

A la forte prévisibilité formelle induite par la succession de séquences construites sur une même ossature harmonique, Corelli réussit donc à opposer l'imprévisibilité de l'apparition de chaque séquence, quand bien même ces dernières entretiennent entre elles de multiples récurrences. D'où le sentiment de cohérence et de stabilité que dégage l'œuvre ; d'où, inversement, le sentiment de renouvellement constant et l'absence de monotonie qui en découle.

VI. CORELLI ET LA QUESTION DU STYLE

On comprend dès lors pourquoi cette œuvre, bien plus que la chaconne avec laquelle Corelli conclut son *Opus 2* et qui s'inscrit dans une tradition assez convenue du genre à son époque, suscita l'admiration de ses contemporains et de ses successeurs. Aussi de nombreuses *Follia* furent-elles com-

posées sous son influence, certaines lui étant même explicitement dédiées. Citons, à titre non exhaustif, Vitali (1701), Vivaldi (1705), A. Scarlatti (1715), Geminiani (1727), Haendel (1733), Corrette (1749), C.-P.-E. Bach (1778), Cherubini (1798), Salieri (1815), Liszt (1863) et même Rachmaninov (1933)... Pour les compositeurs du XVIII^e siècle, il s'agissait à l'évidence de se confronter au modèle laissé par Corelli qui, par son influence à la fois pérenne et internationale, fut rapidement considéré comme un « classique », au sens étymologique du terme, c'est-à-dire un auteur de premier ordre dont l'œuvre intemporelle mérite d'être étudiée et imitée.

L'introduction du terme de « classique » peut surprendre pour un compositeur communément classé parmi les musiciens « baroques ». Toute une réflexion mériterait néanmoins d'être engagée à propos de la définition de ces styles dont James Webster²⁰ ou Robert O. Gjerdingen²¹ ont montré la porosité historique et la problématique de leur application à la musique. Corelli, rappelons-le, était membre de la célèbre et influente *Accademia dell'Arcadia*, qui « luttait contre la préciosité, le maniérisme, une

certaine emphase "baroque" et prônait un retour à une certaine simplicité classique »²². Or l'analyse de la *Follia* confirme à quel point Corelli refuse dans sa musique l'emphase superficielle, la virtuosité gratuite, l'ornementation excessive. Au contraire, il cherche constamment à aller vers l'essentiel et pratique pour cela l'art de l'épure et de l'ellipse dans un souci de perfection, d'équilibre et de rigueur remarquable. Par bien des aspects, la musique de Corelli répond donc à certains canons esthétiques du classicisme qui vont peu à peu s'imposer au cours du XVIII^e siècle.

L'impact que sa musique produisit en son temps prend alors tout son sens. En effet Corelli apparaît à la fois comme le « formidable synthétiseur des décennies antérieures »²³, le fixateur des principales techniques violonistiques et compositionnelles (forme, tonalité, proportions...) de son temps, et « par un effort vers la clarté, la sobriété, le bon goût, contre l'envahissement possible du baroque et de l'originalité à tout prix »²⁴, l'annonciateur des tendances esthétiques à venir. Et la *Follia* de résumer à elle seule toutes les facettes de ce compositeur hautement emblématique.

(*) Professeur agrégé, docteur en musicologie, chargé de cours à l'Université Lumière Lyon 2.

Notes

¹ BERARDI, Angelo, *Miscellanea musicale* (1689), fac-similé : Bologna, Forni, 1970, cité par TALBOT, Michael, "Corelli", in SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, vol. 6, p. 459.

² REALI, Giovanni, "préface" des *Sonate e capricci Opus 1* (1709), cité in PINCHERLE, Marc, *Corelli et son temps*, Paris, Plon, 1954, p. 82.

³ CORRETTE, Michel, "Préface" in *Le maître de clavecin pour l'accompagnement*, Paris, Bayard, 1753 (fac-similé : New York, Broude Brothers, 1976), p. b.

⁴ BURNEY, Charles, *A General History of Music from the earliest ages to the present period*, London, 1789, p. 556.

⁵ PINCHERLE, Marc, *op. cit.*, p. 79.

⁶ MATHIS, Thierry, "Marin Marais : Les Folies d'Espagne, Couplets de Folies, ou l'Art suprême de la variation," in *Analyse musicale* n° 66, 2011, p. 12.

⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française* (1753), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard / La Pléiade, 1995, vol. 5, p. 309.

⁸ GOMBOSI, Otto, "Zur Frühgeschichte der Folia", in *Acta Musicologica* n° 8, 1936, p. 119-129.

⁹ HUDSON, Richard, *The folia, the saraband, the passacaglia, and the chaconne - The historical evolution of four forms that originated in music for the five-course spanish guitar*, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology - Hänssler-Verlag, 1982.

¹⁰ BUKOFZER, Manfred, *La musique baroque* (1947), Paris, Lattès, 1988 p. 50-51. Cette thèse a été reprise par Laure Schnapper (*L'ostinato, procédé musical universel*, Paris, Champion, 1998, p. 130-131).

¹¹ Voir également les séquences n° 4, 5, 6, 8, 11, 23 et 24.

¹² NEWMAN, William S., *The Sonata in The Baroque Era* (1963), New York, Norton, 1983, p. 91.

¹³ PINCHERLE, Marc, *op. cit.*, p. 70 & p. 79-80.

¹⁴ VENTURINI, Philippe, *Arcangelo Corelli*, Paris, Fayard, 2003, p. 26.

¹⁵ PINCHERLE, Marc, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶ *id.*, *ibid.*, p. 84.

¹⁷ *id.*, *ibid.*, p. 84.

¹⁸ L'ordonnement de ces deux mouvements centraux peut être inversé.

¹⁹ L'*Opus 5 n° 5* est d'ailleurs explicitement nommé "Giga".

²⁰ WEBSTER, James, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge University Press, 1991.

²¹ GJERDINGEN, Robert O., *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007.

²² VENTURINI, Philippe, *op. cit.*, p. 389.

²³ *id.*, *ibid.*, p. 61.

²⁴ PINCHERLE, Marc, *op. cit.*, p. 149.

La Folia : un kaléidoscope musical

Dans son *Livre de Guitare* paru en 1682, Robert de Visée avertit ainsi son lecteur : « On ni [sic] trouvera point non plus de Folies d'Espagne. Il en court tant de couplets dont tous les concerts retentissent, que je ne pourrais que rebattre les folies des autres »¹. Renonçant à surenchérir sur « les folies des autres », de Visée témoigne, dans le même temps, du succès que rencontre la Folia, appelée en France Folie d'Espagne, dont l'obsédante répétition sollicite, dans sa variation, l'imagination des compositeurs et des improvisateurs. Cependant, si l'époque baroque est effectivement jalonnée de « Folia », « Follia » ou encore « Folies d'Espagne », ces pièces n'utilisent pas toujours une structure identique sous-tendant leur série de variations ou « couplets ». Le propos général de cet article est donc de retracer l'histoire de la folia, ou plutôt des folias, d'en montrer la diversité, avant l'émergence, à la fin du XVII^e siècle, d'une structure unique engendrant les pièces célèbres de Corelli, Marais ou encore Vivaldi.

I. LES FOLIAS ANCIENNES

D'après des sources littéraires portugaises de la fin du XV^e siècle, la folia est une danse chantée, pratiquée à cette époque dans des divertissements populaires ou des spectacles de cour. Elle est ensuite mentionnée en Espagne par des écrivains comme Cervantès ou Lope de Vega, et introduite dans les spectacles théâtraux appelés *entremeses*. Il faut attendre le début du XVII^e pour voir sa chorégraphie décrite avec plus de précision par les lexicographes espagnols. Pour Sebastián de Covarrubias², proposant ainsi une explication du choix du titre folia (signifiant folie), la danse, pratiquée par des hommes déguisés ou travestis, est si rapide et bruyante, qu'elle semble les entraîner hors d'eux-mêmes, dans la folie. Gonzalo Correa³ précise, lui, que la folia est accompagnée de la guitare, du *pandero* (sorte de tambourin) ainsi que des *sonajas* (deux disques de métal attachés par un anneau de bois, contribuant pour une large part à la folie sonore de la danse). Si les sources littéraires, ici rapidement évoquées, attestent donc de la présence de la folia dans la péninsule ibérique dès le XV^e siècle, les sources musicales en témoignant à leur tour sont extrêmement rares. La folia est signalée en 1577 dans le *De musica libri septem* de Francisco de Salinas qui en mentionne l'origine portugaise, tandis que

des *diferencias de folias* sont recueillies dans un manuscrit anonyme de 1593, intitulé *Ramillete de flores nuevas*⁴.

C'est donc, paradoxalement, à partir de sources italiennes du début du XVII^e siècle, que l'histoire musicale de la folia peut commencer à s'écrire. En effet, la guitare espagnole à cinq chœurs⁵ et le répertoire de danse qui lui est associé connaissent alors en Italie une très grande vogue que les sources attestent, la folia côtoyant d'autres danses d'origine ibérique, *zarabanda*, *ciaccona* ou encore *passacaglio*⁶. À partir de la publication de la *Nuova inventione d'intavolatura* de Girolamo Montesardo⁷ en 1606, des folias apparaissent dans une cinquantaine de recueils pour guitare, toutes notées en *alfabeto*. Comme l'indique le titre du recueil de Montesardo (« nouvelle invention de tablature »), l'*alfabeto* est un nouveau système de notation désignant, par une lettre, un accord de cinq notes que le guitariste bat sur l'ensemble des cordes. Il ne semble y avoir d'autre principe, pour relier les lettres aux accords, que celui de la fréquence d'utilisation des différentes harmonies, dont la plupart sont des triades majeures ou mineures⁸. Les premières lettres de l'alphabet désignent ainsi les accords les plus usités, A B et C renvoyant par exemple respectivement aux triades majeures de sol, do et ré, et D, à la triade mineure de la⁹. L'*alfabeto*, permettant de noter le jeu en accords battus (jeu *rasgueado*), se distingue ainsi de l'autre système en usage dans les tablatures, dans lequel une lettre (en France) ou un chiffre (en Espagne et en Italie), placé sur une série de lignes représentant les cordes, désigne une note pincée individuellement par l'interprète (jeu *punteado*).

Toutes ces folias, contenues dans des recueils pour guitare notés en *alfabeto*, sont donc des pièces purement harmoniques, sans mélodie, destinées à accompagner la danse. La bien nommée *folia semplice*¹⁰, donnée ici en exemple, met clairement en évidence leur structure harmonico-métrique commune. La transcription, empruntée à Richard Hudson¹¹, donne la basse des triades, désignées dans la tablature par les lettres, et indique le rythme ainsi que le sens de la battue du guitariste : une hampe dirigée vers le bas matérialise un mouvement descendant de la main de l'instrumentiste (et donc un accord énoncé du grave à l'aigu), une hampe dirigée vers le haut, à l'inverse, un accord arpégé de l'aigu au grave.



Exemple 1. *Follias semplice*, Perugia, Biblioteca Comunale, Ms 586 (H72), folio 6 verso

La structure de la folia est donc constituée de deux phrases de huit accords, l'une ouverte, l'autre fermée, relativement symétriques, chacune d'entre elles énonçant un accord par unité métrique ternaire¹². La première période de la phrase ouverte, commençant en anacrouse, fait entendre la succession I-V I-VII, reprise, à l'exception du premier accord, par la période initiale de la phrase fermée. La seconde période de la phrase interrogative, énonce l'enchaînement VII VII I-V, se transformant, pour la phrase conclusive, en VII I-V I. La battue de la guitare, régulière, souligne d'un bout à l'autre la métrique ternaire.

Cependant, nombreuses sont les folias présentant des variantes rythmiques comme harmoniques, de cette structure. En effet, très souvent, l'accord de la troisième et de la onzième unité ternaire, fondé sur le 1^{er} degré, est repoussé, créant ainsi une hémiole. Dans une mesure à 3/4, par exemple, cet accord arrive sur le deuxième temps de la troisième mesure, les mesures deux et trois formant ainsi une mesure à 3/2 à la place de deux mesures à 3/4. Parfois, une autre hémiole est introduite avec l'arrivée tardive de l'accord du VII^e degré (mes. 5 et 13). De même, des accords enrichissant la structure peuvent apparaître. L'accord placé sur le IV^e degré précède fréquemment, au moment des cadences, celui du V^e, tandis que celui-ci et l'accord du VII^e degré peuvent être précédés d'accords dont la fondamentale est située une quarte en dessous de la leur. On pourrait dire, en un langage anachronique, qu'ils en constituent les dominantes. Enfin, l'enchaînement harmonique peut être exposé, le plus souvent à partir de sol, en majeur comme en mineur, le mode majeur étant privilégié pendant le premier quart du siècle, le mode mineur pendant le second.

Aucune de ces folias notées en *alfabeto* ne se présente comme une série de variations : toutes se limitent à un seul exposé d'une des variantes de la structure caractéristique, celles-ci pouvant être classées, si plusieurs folias sont contenues dans un même recueil, selon un ordre croissant de complexité¹³. On peut donc comprendre ces très courtes pièces comme un témoignage pédagogique du rôle de l'improvisation dans la musique de danse. En effet, en notant de nombreuses variantes de la

folia, les compositeurs fournissent à l'interprète accompagnateur qui les étudie au préalable, des modèles d'enrichissement harmonique et rythmique, afin de rompre la monotonie engendrée par la répétition nécessaire à la danse.

Un autre indice de la pratique improvisée de la folia nous est donné par l'une des rares sources espagnoles du début du XVII^e siècle, la *Metodo mui facilissimo* de Luis de Briçeno¹⁴. En effet, huit folias pour guitare, notées dans un système équivalent à celui de l'*alfabeto*¹⁵, sont accompagnées de textes, dépourvus de mélodie. De même, quelques sources italiennes présentent, sur un accompagnement en *alfabetto*, des textes espagnols et italiens désignés pour être chantés « *sopra folia* ». La forme des textes (différentes strophes de quatre vers) épouse la structure de la folia, les quatre vers correspondant aux quatre périodes de la structure musicale, répétée de strophe en strophe. Il doit donc y avoir, au début du XVII^e siècle, une mélodie associée à la folia, qui fonctionnerait comme un timbre, c'est-à-dire qui serait suffisamment connue pour échapper à toute nécessité de transcription, malheureusement pour nous. On peut alors supposer que le chanteur improvise des variantes ornementales sur la mélodie répétée de strophe en strophe. Dans cette pratique d'interprétation, fondée sur une transmission orale, la folia rejoindrait ainsi d'autres structures obstinées (basse, harmonie et dessus) comme le *Ruggiero* ou la *Romanesca*, utilisées au XVI^e et début du XVII^e pour chanter la poésie populaire¹⁶.

Cependant, dès le début du XVII^e siècle, les compositeurs s'emparent de cette structure commune et fixent par écrit les différentes élaborations suscitées par sa répétition. Apparaissent ainsi des monodies vocales ainsi que des séries de variations instrumentales. La *Partita di Donna amata, Aria della Folia*, monodie anonyme paru dans les *Scherzi amorosi* réunis par Stefani¹⁷, met en lumière, dans sa simplicité, la structure mélodique sous-jacente à la plupart des pièces et dont on peut supposer qu'elle était aussi celle des folias improvisées.



Exemple 2. Giovanni Stefani, *Partita di Donna, Aria della Folia*¹⁸

Celle-ci part du III^e degré, descend au second puis remonte conjointement au IV^e, répété trois fois (sur les trois accords de VII^e degré), avant de redescendre, toujours conjointement, au II^e sur lequel elle se repose. La phrase fermée montre, à partir de ce degré, une courbe similaire, toujours conjointe, se terminant sur le I^{er} degré. Cette structure, qu'il faut comprendre comme l'ossature des mélodies réelles des différentes folias est évidemment elle-même susceptible de se transformer en fonction de la variante harmonico-métrique mobilisée dans la pièce. On remarque, de ce point de vue, que, puisque *L'Aria della Folia* citée en exemple présente une petite variante harmonique (le I^{er} degré arrive une mesure trop tôt et remplace, mesure treize, le VII^e), la structure mélodique ne peut répéter le IV^e degré, sur cette mesure, comme elle le ferait sans cette variante. Par ailleurs, la même courbe mélodique, exposée à la tierce inférieure, apparaît aussi, bien que moins fréquemment, dans certaines pièces. L'ossature mélodique de la folia possède donc, à cette époque, un double aspect, commençant sur le III^e degré comme sur le I^{er}.



Exemple 3. Structure de l'ancienne folia

Comme l'*Aria della Folia*, la monodie de Frescobaldi, *Se l'aura spira*¹⁹, emprunte la structure obstinée de la folia. Cependant, si la mélodie de la première strophe utilise très nettement l'ossature caractéristique, partant de la tierce, celles des deux strophes suivantes sont, en revanche, des élaborations beaucoup plus libres, se renouvelant sans prendre appui sur une ossature fixe. Dans ce cas, l'emprunt à la folia concerne donc, pour la première strophe, la totalité de la structure (basse, harmonie et mélodie), mais uniquement la basse et la progression harmonique que celle-ci exprime, pour les deuxième et troisième strophes²⁰.

Abordé par les monodies vocales, le travail d'élaboration à partir d'une structure obstinée se complexifie dans les séries de variations instrumentales (appelées *partite* par les italiens et *diferenzias* par les espagnols) apparaissant dès le début du siècle. On trouve ainsi des séries de variations pour chitarrone²¹ chez Kapsberger²² et Piccinini²³, guitare chez Bartolotti²⁴ et Foscari²⁵, clavier chez Frescobaldi²⁶, Storace²⁷ et Jimenez²⁸ ou encore ensemble de cordes chez Falconiero²⁹.

La Follia de Storace, exemple emblématique de ces pièces instrumentales, est consti-

tuée de dix huit présentations de la structure, dont la première, proposée ci-dessous, ne doit pas être considérée comme le thème initial d'une série de variations mais comme une élaboration, parmi les autres, d'un matériau musical commun et donc déjà connu. Elle est d'ailleurs un bon exemple du travail effectué dans les premières présentations, variant légèrement la structure harmonique (ici l'accord du IV^e degré remplace celui du premier, juste avant le repos de la phrase ouverte) et développant souplement une mélodie, chaque fois différente, à partir de l'ossature de base (celle-ci est exposée, à partir du III^e degré, mais disparaît aux mes. 3 et 7).



Exemple 4. Bernardo Storace, *Follia*.

Le renouvellement mélodique est assuré, dans les variations suivantes, en plaçant l'ossature tantôt sur le I^{er} degré, tantôt sur le III^e, en combinant les deux, ou encore en s'en évadant partiellement ou totalement. À ce travail d'invention mélodique relativement libre s'ajoute, dans les variations médianes, un travail de diminution du dessus, de la basse, ou encore des parties intermédiaires, certaines notes étant remplacées par une rapide formule mélodique, le plus souvent conjointe³⁰. Si certaines variations sont uniquement consacrées à la diminution d'une voix, d'autres les distribuent entre les différentes parties, qui se répondent alors souvent en imitation. Enfin, les dernières variations ajoutent à l'invention mélodique, aux variantes harmoniques ainsi qu'aux diminutions, le renouvellement rythmique, la mesure passant de 6/4 à 3/2, les accords de la structure harmonique n'étant plus présentés régulièrement (par blanches pointées) mais selon un principe ternaire (ronde puis blanche). Mettant en valeur, à son début, les qualités polyphoniques du clavier, la pièce s'oriente vers une écriture plus vélocé et se termine, en un feu d'artifice musical, par une variation dans le style de la *toccata*, parcourant le clavier de diminutions menées conjointement aux deux mains.

Dans ce cas, comme dans celui des autres variations vocales et instrumentales analysées³¹, à l'exception cependant de celle de

Falconiero, la folia fournit donc une structure souple, la progression harmonique variant en cours de pièce et la double ossature mélodique, plus ou moins prégnante, permettant un renouvellement mélodique constant. Cette souplesse de la structure est aussi remarquable entre les différentes pièces elles mêmes, et non plus entre leurs différentes variations : aucune pièce n'expose exactement, en son début, ni le même schéma harmonico-métrique, ni la même mélodie.

II. LA NOUVELLE FOLIA

Il n'en sera pas ainsi avec la nouvelle folia, qui se cristallise en France dans les années 1670-80, et propose un modèle harmonique et mélodique unique. En effet, on voit apparaître chez Lully³², Gallot³³ et d'Anglebert³⁴, en tête de leurs pièces intitulées « Folies d'Espagne », une mélodie identique³⁵ (notes et rythmes) reposant sur la même progression harmonique. Ce modèle unique³⁶ est aussi celui de la pièce publiée en Angleterre, par Henry Playford, sous le nom de *Faronell's Ground*³⁷ et sera celui de Corelli³⁸, Marais³⁹, Vivaldi⁴⁰ ou encore Guignon⁴¹. Uniformément à 3/4, la nouvelle folia se rapproche de la sarabande par la noblesse générée par son tempo et l'insistance de son accentuation sur le deuxième temps. Ses deux phrases symétriques de huit mesures diffèrent principalement de celles de l'ancienne folia, par l'introduction de l'accord du III^e degré après celui du VII^e. Sa mélodie acquiert une forte identité par la répétition de ses notes structurales, celles-ci dessinant, pour chacune des deux phrases, un mouvement ascendant puis descendant strictement conjoint. Enfin, elle est toujours exposée en mineur, le plus souvent en ré.



Exemple 5. Structure de la nouvelle folia

Cependant, si le nouveau modèle fixe conjointement une mélodie et une progression harmonique standard, quelques pièces, plus rares il est vrai, présentent le nouveau schéma harmonique sans la mélodie qui lui est attachée. Il s'agit des folias espagnoles de Sanz⁴² et Cabanilles⁴³. De plus, en Espagne, le succès de la nouvelle folia ne frappe pas l'ancienne d'obsolescence. Les deux types peuvent ainsi cohabiter dans un même recueil, celui de Pablo Minguet e Irol⁴⁴ distinguant ainsi anciennes et nouvelles folias, appelées respectivement *Folias espanolas* et *Folias italianas*.

Comme l'ancienne, la nouvelle folia par-

ticipe de différentes pratiques. Elle est dansée, ainsi que l'indiquent la *Chorégraphie* de Feuillet⁴⁵ ou encore le *Maître de Danse* de Taubert⁴⁶ notant, tous deux, sa nouvelle mélodie ainsi que la description de ses pas. Elle est aussi chantée, sa mélodie servant de timbre, à Paris, dans les pièces de la comédie italienne et des théâtres de la foire⁴⁷, et à Londres, dans *the Beggar's Opera*⁴⁸. Enfin, et surtout, elle structure de nombreuses séries de variations instrumentales.

Exposé de façon identique en début de pièce⁴⁹, ce modèle fixe est aussi un modèle contraignant, structurant de façon rigoureuse les différentes variations : la progression harmonique est répétée sans presque aucune variante, tandis que l'ossature mélodique de la basse comme du dessus⁵⁰ est présente sur le premier temps de chaque mesure, dans la plupart des « couplets ». Chaque variation se distingue alors par le choix d'une figuration mélodique et rythmique qui lui est propre, la plupart d'entre elles, répétées de mesure en mesure, reliant par des diminutions les notes de l'accord structurel ou l'arpégeant. C'est pourquoi la comparaison entre ces pièces met en lumière les spécificités techniques des instruments choisis, les compositeurs ayant soin d'écrire des figurations idiomatiques afin de mettre leurs possibilités en valeur. On peut également penser que celles-ci fixent par écrit des formules trouvées sur l'instrument lors d'improvisations. Si toutes les pièces sont construites selon une progression générale de la vitesse, celles de Gallot et d'Anglebert sont, cependant, les moins virtuoses. Gallot profite des possibilités polyphoniques du luth pour renforcer l'accentuation du deuxième temps par un accord, alternant ainsi, de façon caractéristique du luth, jeu mélodique et harmonique, tandis que d'Anglebert varie les différentes lignes mélodiques par la très riche ornementation propre au clavecin français. En revanche les pièces pour cordes exploitent d'avantage les possibilités techniques de leurs instruments dans le sens de la virtuosité. Corelli utilise ainsi les doubles cordes et les batteries de notes répétées, propres au violon, tandis que Vivaldi fait participer la basse à cette vitesse, reprenant les gammes et traits virtuoses des deux dessus. Marais met, lui, en valeur l'ambitus extrêmement large de la viole (trois octaves et demi) en divisant, en un jeu pseudo polyphonique ses motifs, une partie jouant dans le grave, parfois à l'unisson du continuo, et l'autre lui répondant dans l'aigu. Sont aussi exploitées les possibilités harmoniques de la viole, que ce soit en un jeu à deux voix continues ou par le soutien, au moyen d'accords rapidement arpégés, de la ligne mélodique.

Il faut cependant nuancer ce qui vient d'être dit sur la prégnance de la structure empruntée, en particulier à propos de Corelli et de Marais. En effet, Corelli interrompt momentanément la répétition à l'identique de la structure en proposant un renouvellement, harmonique pour cinq variations, métrique pour trois, et formel pour deux variations non assujetties à la car-

rure. De même, mais avec des moyens différents, Marais rompt avec l'uniformité de la charpente structurelle, en jouant, pour sa partie de viole solo, avec les différentes structures mélodiques, empruntant successivement l'une ou l'autre ossature du dessus, celle de la basse, les combinant entre elles ou s'en libérant partiellement.

Improvisée, élaborée et fixée par écrit, la nouvelle folia peut encore être recomposée, c'est-à-dire arrangée. Il en est ainsi pour celle de Corelli, à laquelle on se limitera, et dont l'immense succès a très vite suscité un travail de réécriture, destiné à l'adapter à différentes formations instrumentales, clavecin solo⁵¹, flûte et continuo⁵², ou encore orchestre à cordes⁵³. Bien souvent, l'arrangement se fait dans le sens d'une simplification, afin de permettre à un public amateur d'accéder à la pièce originale. C'est le cas de la transcription pour flûte publiée par Walsh, réduisant l'ambitus général de la pièce à celui plus restreint de la flûte. Cependant, l'adaptation n'est pas toujours synonyme de simplification musicale. Dans l'arrangement de la folia en concerto grosso réalisé par Geminiani, la partie de violon solo de la sonate de Corelli est dévolue aux premier et second violons du concertino, soit alternativement, soit simultanément,

dans le cas des doubles cordes. La simplification individuelle des différentes parties qui en résulte, n'entraîne pas, cependant, d'amoindrissement de la matière musicale, aucune note de la musique de Corelli n'étant perdue.

Avec le renouveau de l'interprétation de la musique ancienne ces dernières décennies, « tous les concerts retentissent » à nouveau de couplets de folie. Les interprètes, non seulement, élargissent le répertoire de la folia, en exhumant des pièces oubliées, mais retrouvent aussi des pratiques, arrangement et improvisation, qui lui étaient liées. Le flûtiste Frans Brüggen s'inspire ainsi des arrangements de la folia de Corelli, en les retravaillant dans le sens d'une plus grande fidélité, tandis que de nombreux ensembles tels qu'Hespèrion XXI, le Poème Harmonique, Los Otros, ou encore L'Arpeggiata, présentent en concert et fixent sur disques leurs folias « *ex tempore* ». Ancienne ou nouvelle, instrumentale ou vocale, la folia n'a donc cessé, à l'époque baroque, et ne cesse, encore aujourd'hui, de solliciter l'imagination des compositeurs et des interprètes improvisateurs, renouvelant, tel un kaléidoscope musical, ses images sonores, par sa répétition incessamment variée.

(*) Professeure agrégée, Docteure en musicologie.

Notes

¹ Cité d'après Marc Pincherle, *Corelli et son temps*, Paris, Editions le bon plaisir, Librairie Plon, 1954. Les citations ainsi que les titres sont donnés dans leur orthographe originale.

² Sebastián de Covarrubias Horosco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611.

³ Gonzalo Correa, *Arte de la lengua castellana*, 1626.

⁴ *Ramillete de flores nuevas*, Madrid, Bibliothèque nationale, manuscrit 6001.

⁵ Cette guitare à cinq chœurs, appelée en Italie *chitarra spagnuola*, se distingue de la guitare à quatre chœurs (*chitarrino*) utilisée principalement au XVI^e siècle comme instrument de dessus. La guitare à quatre chœurs possède sept cordes, chaque chœur étant constitué de deux cordes à l'unisson ou à l'octave, à l'exception de la corde la plus aiguë, la chanterelle, non doublée. De manière identique, la guitare à cinq chœurs, comporte neuf cordes, avec une chanterelle simple. La guitare espagnole sera la guitare soliste du XVII^e siècle, l'instrument de Corbetta, de Visée, Sanz ou encore Ruiz de Ribayaz.

⁶ La *chacona* espagnole devient *ciaccona* en Italie, tandis que la *passacalle* ou *pasacalle* devient *passacaglio*.

⁷ Girolamo Montesardo, *Nuova inventione d'intavolatura per sonare le balletti sopra la chitarra spagnuola, senza numeri e note*, Florence, 1606.

⁸ L'expression de triade ou triade harmonique est utilisée pour éviter celle, anachronique, d'accord parfait.

⁹ Quand le chœur le plus grave est accordé en *la*.

¹⁰ *Folias semplice*, Perugia, Biblioteca Comunale, Ms 586 (H72), folio 6 verso.

¹¹ Richard Hudson, « The Folia Melodies », *Acta Musicologica*, Vol. 45, 1973, p. 103. Notre présentation de la folia, dans le répertoire italien pour guitare au début du XVII^e siècle, doit beaucoup à cette étude fondatrice ainsi qu'à l'article suivant du même auteur : « The «Folia» Dance and the «Folia» Formula in 17th Century Guitar Music », *Musica Disciplina*, Vol. 25, 1971, p. 199-221.

¹² Si la mesure est à 3/4, la structure comptera donc 16 mesures, si elle est à 6/4, elle en comptera 8. Dans les deux cas, le rythme harmonique reste le même : un accord est énoncé toutes les blanches pointées.

¹³ C'est le cas pour *l'intavolatura di chitarra spagnuola*, de Giovanni Ambrosio Colonna, (Milan 1620) et pour *l'intavolatura di chitarra spagnola, Libro secondo* de Foscarini (Macerata, 1629).

¹⁴ Luis de Briçeno, *Metodo mui facilissimo*, Paris, 1626.

¹⁵ Des chiffres et non des lettres désignent les différents accords. Ce système de notation est resté exceptionnel, contrairement à celui de l'*alfabetto*, qui s'est généralisé.

¹⁶ Calestani, explique ainsi, dans son traité de 1617 *Modo di cantar ottave*, comment chanter sur des structures obstinées les poèmes en *ottave rime*, c'est à dire constitués d'un nombre variable de strophes, présentant le schéma suivant de rimes pour leur huit vers : AB AB AB CC.

¹⁷ *Scherzi amorosi, canzonette ad una voce sola, poste in musica da diversi, raccolte da G. Stefani con le lettere dell'alfabetto per la chitarra spagnuola, Libro secondo*, Venezia, 1622, p. 24.

- ¹⁸ Exemple cité d'après Richard Hudson, « The Folia Melodies », *Op. cit.* p. 107.
- ¹⁹ Girolamo Frescobaldi, *Primo libro d'arie musicali*, Florence, 1630.
- ²⁰ En effet, comme la structure mélodique de la basse de la folia est constituée des fondamentales des accords utilisés, elle ne se différencie pas de la progression harmonique mobilisée.
- ²¹ Le chitarrone, appelé aussi en Italie tiorba ou tuorba, est un instrument de la famille des luths, pourvu de cordes à vides très longues et donnant des notes graves à la résonance soutenue.
- ²² Johannes Hieronymus Kapsberger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, Venise, 1604, *Partite Sulla Folia*.
- ²³ Alessandro Piccinini, *Intavolatura di liuto e di chitarrone, Libro primo*, Bologne, 1623, *Partite variate sopra la folia*.
- ²⁴ Angiol Michelle Bartolotti, *Libro primo di chitarra spagnola*, Florence, (1640), *Follia*.
- ²⁵ Giovanni Paolo Foscari, *I quatro libri della chitarra spagnola*, (sans lieu ni date), *Folias sopra l'O con parti variate et Fulias con parti variate*.
- ²⁶ Girolamo Frescobaldi, *Il primo libro d'intavolatura di toccate di cimbalo et organo*, Rome, 1628 (troisième édition augmentée des *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, Rome, 1615), *Partite sopra Follia*.
- ²⁷ Bernardo Storace, *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo*, Venise, 1664, *Follia*.
- ²⁸ José Jimenez, *Folias con 20 diferenzias*, Barcelona, Biblioteca de Cataluna, M751, nr 21.
- ²⁹ Andrea Falconiero, *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasia, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane, volte*, Naples, 1650, *Folias echa para mi Señora Tarolilla de Carallenos*.
- ³⁰ Cette technique de variation est appelée diminution car elle remplace une note de longue durée par une figuration mélodique de même longueur, dont chacune des notes a, inévitablement, une durée moindre. Utilisée très largement aux XVI^e et XVII^e siècles dans les compositions, c'est aussi une technique d'improvisation vocale ou instrumentale, enseignée dans de nombreux traités. Citons, parmi eux, le *Trattado de glosas* de Diego Ortiz (Naples, 1553), *Il vero modo di diminuir* de Girolamo Dalla Casa (Venise, 1584) les *Selve de varii passagi secondo l'uso moderno* de Francesco Rognoni (Milan, 1620) ainsi que le *Division-Viol or The Art of Playing Ex tempore* de Christopher Simpson (Londres, 1665).
- ³¹ Il s'agit, en plus de celle de Storace, des folias vocale et instrumentale de Frescobaldi, des partite de Kapsberger et Piccinini ainsi que de la folia de Falconiero.
- ³² *Partition de plusieurs marches et batteries de tambour tant françoises qu'étrangères [...] recueillis par Philidor l'Aîné, 1705*, Bibliothèque de Versailles, MS mus. 168, p. 38, *Air des hautbois les folies d'Espagne fait par Mr. de Lully [...] par ordre du Roy l'an 172*. Comme Lully meurt en 1687, cette inscription fautive « par ordre du Roy l'an 172 », peut être remplacée par « l'an 1672 ».
- ³³ *Pieces de luth composées sur differens modes par Jacques Gallot avec les folies d'Espagne enrichies de plusieurs beaux couplets*, Paris, c. 1681.
- ³⁴ Jean Henry d'Anglebert, *Pièces de clavecin*, Paris 1689, *Variations sur les folies d'Espagne*.
- ³⁵ Des différences minimales dans les notes de passages ou dans la répétition des notes structurelles ne parviennent pas à brouiller l'identité très forte de cette mélodie.
- ³⁶ Certaines variantes harmoniques minimales peuvent cependant advenir au moment des cadences.
- ³⁷ *The Division-Violin: Containing a Choice Collection of Divisions to a Ground for the Treble-Violin*, Londres, Henry Playford, 1685, *Faronells Division on a Ground*. Il s'agit, en fait, d'une série de variations, du compositeur français Michel Farinel, sur les Folies d'Espagne.
- ³⁸ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo [...] Opera quinta*, Rome, 1700, *Folia*.
- ³⁹ Marin Marais, *Pièces de viole*, Livre II, Paris, 1701, *Couplets de folies*.
- ⁴⁰ Antonio Vivaldi, *Suonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo*, Venise, 1705 Op. I n° 12, *La Follia*.
- ⁴¹ Jean Pierre Guignon, *Nouvelles variations de divers airs et les Folies d'Espagne amplifiées*, Œuvre IX, Paris, sans date.
- ⁴² Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la Guitarra Española*, Libros I & II, Saragosse, 1674, *Folias*.
- ⁴³ Johannis Cabanilles, *Diferencias de Folias*, 1694.
- ⁴⁴ Pablo Minguet e Irol, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores*, Madrid, 1752-1754.
- ⁴⁵ Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractère et figures démonstratifs*, Paris, 1700, p. 102, *Couplets de folie d'Espagne avec [...] la batterie des castagnettes*.
- ⁴⁶ Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tanzmeister*, Leipzig, 1717, *Folie d'Espagne pour les Femmes*.
- ⁴⁷ *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique contenant les meilleures Pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent [...] avec une Table de tous les vaudevilles et autres airs gravez-notez à la fin de chaque Volume. Recueillies, revûes, et corrigées par Mrs Le Sage et D'Orneval*, Paris 1724-1737, *Tables des Airs*, p. 4, *Folies d'Espagne*. L'utilisation des « vaudevilles et autres airs » célèbres permettait au public de chanter, sur des mélodies connues de tous, les nouvelles paroles, adaptées à l'action de la pièce.
- ⁴⁸ *The Beggar's Opera*, 1728, la folia apparaît comme Air LXIII.
- ⁴⁹ Les pièces analysées sont celles de Lully, Gallot, d'Anglebert, Corelli, Marais, Vivaldi ainsi que Guignon.
- ⁵⁰ Comme celle de l'ancienne folia, la structure mélodique de la nouvelle est double, l'ossature décrite pouvant être doublée à la tierce supérieure. Cependant, cette dernière, partant du III^e degré, est beaucoup moins fréquente que la précédente, débutant sur la tonique. Les deux structures peuvent apparaître conjointement réparties entre les deux violons dans la sonate en trio de Vivaldi, ou jouées en doubles cordes dans celles de Corelli et de Guignon.
- ⁵¹ *The 2d part of Corellis fifth opera, proper for the harpsicord*, Londres, Walsh and Hare, 1703.
- ⁵² *Six Solos for a Flute and Bass ... beign the second part of his fifth operas*, Londres, Walsh and Hare, 1702.
- ⁵³ Francesco Geminiani, *XII Concerti grossi ... composti dell'Sei Soli della seconda parte dell'Opera quinta d'Arcangelo Corelli*, Londres, Walsh, sans date.

L'art de la variation chez Corelli, Haydn et Webern

Analyse comparée

Rapprocher des compositeurs aussi éloignés dans le temps et différents stylistiquement que Corelli (1653-1713), Haydn (1732-1809) et Webern (1883-1945) peut sembler à première vue fallacieux. Il s'agit pourtant de trois compositeurs qui, chacun à leur manière, ont accordé dans leur démarche artistique une place centrale à une problématique fondamentale de la musique savante occidentale : l'art de la variation. Etablir un parallèle entre certaines de leurs œuvres peut ainsi se révéler très instructif, à l'image des trois exemples particulièrement emblématiques et complémentaires choisis ici à titre illustratif : la *Follia* (Corelli), le mouvement lent du *Quatuor à cordes opus 76 n° 3* (Haydn) et la *Passacaille opus 1* pour orchestre (Webern).

La *Follia* de Corelli, pour violon et continuo, a été publiée en 1700 dans le cadre de l'*Opus 5* dont elle constitue la péroration. L'œuvre repose sur la juxtaposition de vingt-quatre séquences de seize mesures dont le cadre harmonique et, dans une moindre mesure, l'ossature mélodique sont empruntés au célèbre thème de la *Follia*. C'est également sur un thème célèbre que Haydn élabore en 1797 le mouvement lent du *Quatuor à cordes opus 76 n° 3* : il s'agit de *Gott erhalte Franz den Kaiser* (« Dieu protège l'empereur François »), hymne impérial composé par Haydn lui-même qui sert ici à l'élaboration de quatre magnifiques variations. Quant à la *Passacaille opus 1* pour orchestre que Webern composa en 1908, elle repose sur un principe de composition hérité du XVI^e siècle consistant à répéter la même basse, ici une brève formule mélodique constituée de huit notes en ré mineur, en variant continuellement le dessus qui lui est joint. Dans les trois cas, le principe de composition est donc le même. Il s'agit de répéter à l'identique une idée pendant toute l'œuvre tout en variant en permanence l'environnement sonore qui l'accompagne. Les trois œuvres constituent ainsi une parfaite illustration de la problématique de la différence et de la répétition qui est au cœur du processus de création musicale.

Loin de contourner le problème, les trois compositeurs le revendiquent au contraire en choisissant de construire leur œuvre sur une base à forte teneur référentielle, donc parfaitement connue et reconnue de leurs auditeurs : la *follia* pour Corelli, l'hymne impérial pour Haydn et la tonalité pour Webern. Par ailleurs, le principe de répétition systématique entraîne une très forte prévisibilité de la forme que ni Corelli,

ni Haydn, ni Webern ne cherchent à atténuer par quelque artifice structurel que ce soit. Et les trois œuvres de se présenter comme une simple succession d'entités identiques au niveau de la métrique comme au niveau du parcours tonal : le tempo lent et la longueur du thème amènent Haydn à n'élaborer que quatre variations, ce qui reste la norme d'un « thème et variations » classique ; chez Corelli et Webern, en revanche, ce ne sont pas moins de vingt-quatre séquences qui sont proposées, chiffre éminemment symbolique et significatif au sujet de leur aspiration respective de perfection formelle.

Néanmoins, une telle superposition de strates équivalentes les unes aux autres n'est pas sans entraîner un risque certain de monotonie. Derrière le choix d'une telle forme se cache donc un véritable défi compositionnel que chaque compositeur se propose de relever. Pour Corelli, il s'agit d'élaborer la version la plus aboutie et la plus remarquable possible des variations sur le thème de la *Follia* afin qu'elle serve de référence et de modèle. Par sa double synthèse des techniques violonistiques et des sonates *da camera* et *da chiesa*, Corelli a manifestement réussi son pari, comme en témoignent les nombreuses variations sur ce thème composées par la suite en son hommage, de Vivaldi ou C.-P.-E. Bach à... Rachmaninov. Haydn, à la suite d'une démarche engagée dès les *Quatuors opus 50* (1787), cherche à renouveler le principe du « thème et variations » classique en considérant le thème non comme un simple cadre métrique et harmonique mais comme un *cantus firmus* sur lequel il déploie des trésors d'inventions à la fois harmoniques, rythmiques et contrapuntiques. Webern, enfin, signe avec sa *Passacaille* une œuvre qui marque la fin de ses études auprès de Schoenberg et le début de sa carrière créatrice. C'est pourquoi elle constitue un aboutissement à la fois tourné vers le passé (référence à la tonalité, utilisation d'un style post-romantique) et tourné vers l'avenir (économie des moyens, récurrences intervalliques internes que l'on retrouvera plus tard, notamment dans les célèbres *Opus 21, 24* ou *28*).

Par delà un procédé compositionnel commun, celui de la variation, on est donc dans les trois cas en présence d'œuvres purement instrumentales qui dépassent le simple cadre du divertissement et de l'agréable pour engager l'auditeur sur la voie bien plus exigeante de l'introspection et d'un questionnement à la fois technique et esthétique.

(*) Professeur agrégé, docteur en musicologie, chargé de cours à l'Université Lumière Lyon 2.

Fiche de synthèse : Dossier Corelli

LA FOLIA : SOURCES ET EVOLUTION

Folias « anciennes ». Dans les sources littéraires, le nom *Folia* désigne, dès la fin du XV^e siècle, une danse chantée dans les divertissements populaires ou spectacles de cour. La référence à la « folie » s'expliquerait par le fait que la Folia était dansée par des hommes déguisés ou travestis, tandis que l'accompagnement instrumental (guitare et percussions) se démarquait par son aspect bruyant.

Au XVII^e siècle, la Folia entre d'une certaine manière dans l'histoire de la musique, au côté de la *pas-sacaglio*, de la *zarabanda* ou d'autres danses d'origine ibérique. La Folia se caractérise alors surtout par son canevas harmonique désigné par des lettres (*alfabeto*), tandis que la mélodie – non écrite car suffisamment connue de tous, à la manière d'un timbre – se fonde dans l'improvisation spontanée. Bien que le modèle soit de deux phrases de huit accords, la Folia ne répond pas encore à un archétype figé et apparaît sous plusieurs variantes. Elle fonctionne d'ailleurs comme l'équivalent d'une basse obstinée sur laquelle les instrumentistes jouent et improvisent.

Folias « nouvelles ». À la fin du XVII^e siècle, alors que la mélodie est progressivement transcrite, la Folia se fixe à travers un modèle harmonique et mélodique unique – celui que propose Corelli –, en mineur, sur le rythme lent à trois temps de la sarabande. Si elle est également dansée, la nouvelle Folia, par son schème mélodico-harmonique générateur de variations, devient aussi le genre où le compositeur développe son écriture instrumentale (pour les cordes essentiellement : guitare, violes, violon, mais aussi flûte, hautbois, claviers...), où l'interprète montrera sa virtuosité. Le succès de la Folia mènera à tous types de transcriptions et d'adaptations, ou même à la traduction d'une simple « couleur locale » comme chez Grétry ou Cherubini, du XVIII^e à nos jours.

LA « SONATE » : PETITE TERMINOLOGIE

La *Follia* de Corelli (1700) appartient à un recueil (l'opus 5) de sonates d'église et de sonates de chambre. De « sonare » (= jouer), la sonate se différencie de la cantate (« cantare » = chanter) et de « toccare » (jouer d'un instrument à clavier). Si, avant le XVII^e siècle, les premières sonates sont des adaptations instrumentales de motets ou de *canzone* pouvant être jouées pendant la messe, le terme « sonate » va rapidement faire référence à un genre précis, au cours du XVII^e siècle.

Les sonates de Corelli et de ses contemporains sont généralement des « sonates en trio », ou « sonate à trois », qui ne se caractérisent pas par la présence de trois instruments, mais par l'écriture de trois parties réelles. Ainsi, la sonate en trio associe deux instruments mélodiques (variables, souvent des violons chez Corelli) et un continuo (clavecin, épinette, orgue... et instrument à archet grave, comme une basse de viole). Parallèlement aux sonates en trio se développe dès la fin du XVII^e siècle la sonate de soliste, à laquelle Corelli fait précisément référence dans son opus 5. L'instrument soliste, souvent le violon mais pas forcément (basson, trompette...) est toujours accompagné par la basse continue. La sonate de soliste connaît un grand succès au XVIII^e siècle, et supprime la sonate en trio lors de la disparition de la basse continue.

Au XVII^e, une sonate est composée de plusieurs mouvements, tout comme la *canzone* était une succession de plusieurs mouvements de rythmes contrastés, dont certains d'écriture fuguée, en référence au style d'église. Peu à peu la sonate « de chambre » (ou « *da camera* ») se distingue de la sonate d'église (ou « *da chiesa* »). La première – « *da camera* » – est destinée à un public de cour ou de concert, et se décline en plusieurs mouvements de danses (elle prendra parfois le nom de « partita », ou de « suite » en France), et évoluera en Allemagne dans le schéma archétypal connu « Prélude-Allemande-Sarabande-Gigue ». La sonate « *da chiesa* » était jouée pendant la messe (pendant les temps de silences), d'où son écriture contrapuntique (et un continuo réalisé par un orgue, chez Corelli). Cependant, et c'est le cas chez Corelli, les deux styles « de chambre » et « d'église » s'interpénètrent.

CORELLI (1653-1713) ET SES SIX OPUS

A cause de nombreuses zones d'ombre, la vie de Corelli a été longtemps soumise à des épisodes légendaires farfelus. On sait néanmoins que Corelli a passé plusieurs années à Bologne où il a pu à

la fois profiter de l'école réputée de violon et de la richesse culturelle des célèbres Académies (poésie, théâtre, danse). En tant que grand violoniste à la sonorité raffinée, Corelli est souvent qualifié de « nouvel Orphée de notre temps », tandis que ses avancées dans le genre instrumental de la Sonate ou du Concerto ainsi que dans le langage (assise de la tonalité) évoquent un « Christophe Colomb de la musique ». A l'époque où l'opéra est le passage quasiment obligé de la composition, Corelli choisit de ne se consacrer qu'à la musique instrumentale, avec seulement 6 opus :

24 sonates d'église en trio (op. 1 et 3)

24 sonates de chambre en trio (op. 2 et 4)

l'opus 5 (6 sonates d'églises et 6 sonates de chambre, dont *La Follia*)

12 concertos grossos (op. 6)

LA FOLLIA DE L'OPUS 5 (1700)

L'opus 5. Le recueil a connu un grand succès au XVIII^e siècle et constitue une base pour les écoles de violon. Seul recueil de Corelli pour instrument soliste (violon) et basse continue (« violone » - violoncelle - et clavecin), l'opus 5 se caractérise par un style essentiellement homophonique, tandis que les autres opus conservent un modèle très polyphonique. Chaque sonate impose la même tonalité à chacun de ses mouvements, dont l'une peut néanmoins être à la relative.

Les sonates d'église sont toutes en 5 mouvements avec différentes indications de mouvement (Grave, Adagio, Allegro, Vivace...). Quant aux sonates de chambre, elles comportent 4 ou 5 mouvements, dont un Prélude initial, et selon, une Allemande, une Courante, une Gigue, une Sarabande ou une Gavotte. Néanmoins, les deux genres que sont « sonata da chiesa » et « sonata da camera » ne sont pas cloisonnés, puisque l'on peut retrouver un mouvement de danse dans les sonates d'églises et de simples indications de mouvement dans la sonate de chambre.

***La Follia* (ré mineur).**

Ce morceau termine donc les sonates de chambre de l'opus 5, de manière très particulière, puisqu'à travers son thème et ses 23 variations (non notées comme telles), Corelli mêle une fois de plus l'esprit « *da chiesa* » et « *da camera* ». En effet, l'esprit « d'église » se retrouve à travers les noms de mouvement pour chaque variation (soit 5 adagios, 17 allegros, 1 Vivace, 1 andante), et dans l'alternance de mouvements vifs et contrapuntiques et de séquences lents et cantabile. La forme « de chambre », elle, se manifeste par l'esprit de la sarabande ainsi que par le thème de la gigue pour les variations 20 et 21.

Malgré le choix de Corelli de se concentrer ici à la sonate de soliste, la virtuosité violonistique n'est en rien technique. *La Follia* de Corelli n'a pas cet air de « folie » que peut avoir celle de Marin Marais. L'œuvre, considérée par la suite comme une œuvre pédagogique, met l'accent sur la technique de la division de l'archet, qui exige une grande souplesse, et sur la sonorité - par exemple la gestion sur la valeur longue tenue (l'Adagio de la variation 14 n'est surtout pas à broder contrairement aux principaux Adagios du répertoire italien !).

L'intérêt de *La Follia* réside en fait dans le dialogue qui s'instaure entre le violon et la basse continue (écriture mélodico-rythmique par complémentarité) ou même la mise au premier plan de cette dernière qui peut s'oublier dans des guirlandes sonores tandis que le violon ne joue que quelques notes (variation 7). Corelli joue également avec l'enchaînement de séquences binaires et ternaires, de manière extrêmement rapide.

Ainsi, l'écriture de cette pièce est très différente d'une simple ornementation à la partie supérieure du thème initial (thème qui disparaît d'ailleurs très vite) : la basse, très active, subit elle-même une ornementation. Corelli n'hésite pas à ajouter des mesures ou à modifier ses harmonies, et ses recherches sont d'ordre idiomatique.

CORELLI : UN COMPOSITEUR « CLASSIQUE » DANS UNE PERIODE « BAROQUE » ?

La musique de Corelli, et particulièrement l'opus 5, ne laisse pas la place à l'emphase baroque et à son maniérisme. Au contraire, l'art se veut très épuré, empreint de préoccupations de perfection et d'équilibre. En cela, Corelli pourrait presque être affublé du qualificatif de « classique »... Pourtant, c'est bien lui qui va permettre à la musique de se développer dans un style où la tonalité est affir-

¹ BUKOFZER, Manfred, *La musique baroque*, Paris, Lattès, 1988, p. 245.

mée. Même s'il n'est pas le premier, c'est par ses formules cadentielles et ses marches harmoniques que Corelli assoit le langage tonal : « c'est à Corelli que l'on doit attribuer la pleine réalisation du système tonal dans la musique instrumentale. C'est son œuvre qui ouvre l'époque du baroque tardif »¹. Tandis que l'influence de Corelli sera importante sur l'art de Vivaldi, Scarlatti ou Haendel, certains compositeurs lui rendront un hommage appuyé (Couperin : *Le Parnasse, ou l'Apothéose de Corelli, grande sonate en trio* en 1724, Telemann : *Sonates corellisantes* en 1735).

CORELLI : UN GRAND COMPOSITEUR-VOLONISTE PARMIS D'AUTRES



Le développement du répertoire pour violon à l'époque baroque corrobore le travail de grands luthiers : Nicolo Amati ou Antonio Stradivari au XVII^e, la famille Guarneri ou Domenico Montagnana au XVIII^e par exemple. L'« Arcangelo del violino » qu'est Corelli a de nombreux prédécesseurs parmi les compositeurs pour violon et naturellement eux-mêmes violonistes : Aldebrando Subissati (avec une prédilection pour les variations sur basse obstinée), Marco Uccellini (dont certaines pièces figuratives – de type gloussement de la poule – sont assez pittoresques), Giovanni Battista Vitali (également chanteur), Carlo Mannelli (qui a dirigé Corelli, et aussi castrat), Giovanni Mari Bononcini (réputé pour sa technique du contrepunt) ou Nicolas Matteis (qui a mis sa grande virtuosité au service d'un travail précis sur les coups d'archet).

Parmi les contemporains de Corelli, certains se distinguent particulièrement comme Ambrogio Lonati (violoniste et ténor, spécialiste de la *scordatura*), Giovanni Battista Bassani ou Giuseppe Torelli (père du concerto pour soliste). Enfin, à Corelli succèdent d'autres compositeurs dont certains sont les élèves : Matteo Fornari, Tommaso Antonio Vitali, Michele Mascitti, le célèbre Tomaso Giovanni Albinoni, Francesco Antonio Bonporti (qui a développé la technique des doubles cordes) ou encore Evaristo Felice Dall'Abaco (également violoncelliste).

BIBLIOGRAPHIE

- APFEL, Ernst, *Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen*. *Die Musikforschung*, 28 (1975), p. 291-296.
 BUKOFZER, Manfred F., *La musique baroque*, trad. de l'édition américaine (New-York, 1947) par C. Chauvel, D. Collins, F. Langlois et N. Wild, Paris, Lattès, 1988.
 GOMBOSI, Otto, *Zur Frühgeschichte der Folia*. *Acta Musicologica*, 8 (1936), p. 119-129.
 HUDSON, Richard, « The «Folia» Dance and the «Folia» Formula in 17th Century Guitar Music », *Musica Disciplina*, Vol. 25, 1971, p. 199-221.
 HUDSON, Richard, *The Folia Melodies*. *Acta Musicologica*, 45 (1973), p. 98-119.
 HUDSON, Richard, *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne, the Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for the Five-course Spanish Guitar. Volume I : The Folia*. American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, 1982.
 MOSER, Andreas, *Zur Genesis der Folies d'Espagne*. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1 (1918), Leipzig, Bückeburg, p. 358-371.
 PINCHERLE, Marc, *Corelli et son temps*, Paris, Editions le bon plaisir, Librairie Plon, 1954.
 VENTURINI Philippe, *Arcangelo Corelli*, Paris, Fayard, 2003.

LIENS INTERNET

GABLER, Paul, *La Folia, a musical cathedral*, <http://members.chello.nl/folia/>,
<http://opus100.free.fr/fr/folia.html>

(*) Docteur en musicologie et Professeure agrégée à l'Université Lumière Lyon 2.

5. Dossier Davis

Matthieu Thibault (*)

Introduction au jazz fusion

JAZZ ET ROCK

Jazz et rock incarnent deux évolutions du blues qui se différencient par leur chronologie autant que par leur langage musical. Au-delà de ce bagage afro-américain commun, les deux genres élaborent un propre usage des timbres, des structures et de l'enregistrement. Le jazz érige, dès sa naissance en Nouvelle-Orléans aux États-Unis au début du XX^e siècle, l'improvisation instrumentale comme langage musical privilégié. La structure clé Thème / Improvisation / Thème permet de cadrer l'expression libre et personnelle des musiciens dans un contexte efficace. Les timbres de cuivres et bois – trompette, saxophone, clarinette – mènent le discours mélodique tandis que piano, guitare, contrebasse et batterie forment le soutien harmonique et rythmique. L'interprétation rythmique du jazz, enfin, développe un jeu ternaire de croches écrites binaires, appelé swing, témoignant d'une souplesse propre au genre. Ce socle esthétique subit naturellement de nombreuses transformations au cours du temps : ragtime, hot, swing, be bop, cool, hard bop, free et fusion dressent une chronologie non exhaustive des mouvements jazz des années dix aux années soixante-dix. L'histoire du genre alterne ainsi périodes de continuité et de rupture et jouit de l'apport de dizaines de personnalités marquantes pour la musique en général, parmi lesquelles Louis Armstrong, trompettiste et chanteur hot, et Duke Ellington, pianiste, compositeur et arrangeur swing, les avant-gardistes bops Charlie Parker, saxophoniste alto, et Dizzy Gillespie, trompettiste, ou les électrons libres Miles Davis, trompettiste, et John Coltrane, saxophoniste ténor.

Le rock se réapproprie, à partir du milieu des années cinquante aux États-Unis, la grille blues par le choix d'instruments majoritairement électriques : guitare, basse et batterie accompagnent le chant. Son jeu binaire, ses tempos rapides et son public adolescent le distinguent alors du jazz, et plus encore de la musique savante, par une contingence divertissante. La structure pop Introduction / Couplet 1 / Refrain / Couplet 2 / Refrain / Pont / Refrain largement suivie par les groupes de rock des années soixante, du moins jusqu'à la révolution psychédélique¹ de 1966 et 1967, permet un compromis entre immédiateté commerciale et expression musicale. Les refrains identiques accrochent l'auditeur autant qu'ils valorisent les variations, paroles et arrangements, des couplets. Le milieu

des années soixante marque une rupture dans le rock avec des groupes anglais comme The Beatles et Pink Floyd et américains comme The Beach Boys et The Doors. Lassés par les limitations du format pop, ils expérimentent avec les structures et les timbres. L'enregistrement studio et le support album deviennent le langage artistique privilégié. La technique d'*overdubs*, c'est-à-dire l'enregistrement successif de strates sonores superposées, permet d'intégrer de multiples lignes de chant et de guitare ainsi que des instruments inattendus – quatuors à cordes, sections de cuivres, clavecin, orgue et même sitar indien. Les producteurs² et ingénieurs du son deviennent des acteurs essentiels puisqu'ils permettent l'ajout d'effets et la manipulation de bandes magnétiques³ en postproduction⁴.

Certaines conceptions artistiques séparent indubitablement jazz et rock. Le jazz valorise l'expression instrumentale virtuose quand le rock développe les possibilités du studio ; le jazz privilégie la subtilité des timbres acoustiques alors que la puissance du rock nécessite le recours à l'électricité ; le jazz s'exprime sur l'instant *live* du concert tandis que le rock compose avec l'enregistrement d'un album. La fin des années soixante brise pourtant ce cloisonnement et ouvre les frontières des genres. Le trompettiste Miles Davis amorce alors un mélange des deux esthétiques jazz et rock dont l'influence traversera les genres et les époques.

LE VIRAGE ÉLECTRIQUE DE MILES DAVIS

La carrière de Miles Davis démarre véritablement à la fin des années quarante, après un passage dans le groupe de Charlie Parker, lorsque le trompettiste délaisse l'éclatement virtuose du be bop – auquel son jeu feutré s'adapte mal – pour développer l'esthétique cool. Il impose son style en dehors des modes avec *Kind Of Blue* (1959). L'album, enregistré en sextet, témoigne de la prépondérance du langage modal, réduisant les grilles d'accords à de simples fondations harmoniques qui valorisent les enchevêtrements mélodiques des musiciens. L'influence de Claude Debussy et de la musique andalouse, développée avec l'adaptation du *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo sur l'album *Sketches Of Spain* (1960) en collaboration avec l'arrangeur Gil Evans, démontre l'ouverture culturelle de Davis. Les années soixante le voient former un nouveau quintet évoluant en marge du free jazz⁵ contemporain. Davis refuse la liberté totale au

profit d'une forme cadrée toutefois riche en dissonances chromatiques. De plus en plus frustré par les limitations de timbres du groupe, il expérimente lors de plusieurs sessions d'enregistrements – documentées, notamment, par les albums *Miles In The Sky* (1968) et *Filles De Kilimanjaro* (1969) – l'intégration d'une guitare et de claviers électriques. Après des essais infructueux de Clavinet, un clavier aux sonorités de clavecin électrique et de piano électrique Wurlitzer, Davis opte finalement pour le moelleux des pianos électriques Fender Rhodes. Cette première étape d'électrification amorce une trilogie d'albums mêlant jazz, rock et funk particulièrement influente sur le jazz des années soixante-dix : *In A Silent Way* (1969), *Bitches Brew* (1970), *A Tribute To Jack Johnson* (1971) et *On The Corner* (1972). Le plus célèbre d'entre eux, *Bitches Brew*, incarne l'acte de naissance du jazz fusion témoignant de l'influence de James Brown, Sly & The Family Stone et Jimi Hendrix. Davis découvre leur musique entre 1967 et 1969 par l'intermédiaire de sa nouvelle compagne de vingt ans sa cadette, Betty Mabry, qui l'initie à la culture pop afro-américaine.



Illustration 1 :
Photo de Miles Davis
en studio

L'influence de James Brown, Sly & The Family Stone et Jimi Hendrix

Les premiers disques de James Brown paraissent à la fin des années cinquante et dévoilent au public la personnalité hors norme de l'artiste. Ses concerts en particulier le montrent *showman* exubérant. Les singles « *Out Of Sight* » et « *Papa's Got A Brand New Bag* », tous deux publiés en 1964, illustrent la transition de la soul des débuts vers un *rhythm'n'blues* énergique et annoncent la naissance d'un nouveau genre, le funk. Brown, avec l'aide de son saxophoniste et arrangeur Alfred « Pee Wee » Ellis, élabore une nouvelle formule musicale centrée sur la force rythmique de sa musique. Comme l'illustre le single « *Cold Sweat* » (1967), la structure se limite désormais à un thème polyrythmique pon-



tuellement alterné avec un court pont. Chaque arrangement instrumental fait preuve d'une concision inédite et participe à la dynamique du *groove*⁶ collectif. Le chant déclamé de Brown dirige le groupe vers un effet de transe physique et dansante.

Illustration 2 : Photo de James Brown live (Photo : Heinrich Klaffs, 1973)

Le groupe Sly & The Family Stone accompagne le mouvement psychédélique de la côte Ouest des États-Unis à ses débuts en 1967. Leur leader Sly Stone cultive une image hippie et injecte une dimension sociale dans une musique largement inspirée par les effets des drogues hallucinogènes. Les albums *Life* (1968) et *Stand!* (1969) se détachent ainsi du seul rock psychédélique par le métissage musical qu'ils entreprennent. À l'image de leur formation incluant femmes et hommes, noirs et blancs, la musique de Sly & The Family Stone raffine les polyrythmies funk de James Brown, avec cuivres et percussions de rigueur, en intégrant des effets – saturation fuzz, filtre talk box – et expérimentations studios à ses structures pop.

La courte carrière de Jimi Hendrix, entamée en 1967 et achevée par sa mort en 1970, ne l'empêche pas de jouir de l'une des plus grandes influences de l'histoire du rock et de la musique en général. Le chanteur, guitariste et compositeur d'origine irlandaise et afro-américaine possède, en effet, une entrée dans le *Dictionnaire du jazz*⁷ de Philippe Carles, de la même façon que Miles Davis apparaît dans le *Dictionnaire du rock*⁸ de Michka Assayas, prouvant le rayonnement des deux artistes et la fusion des genres réalisée par leur musique. Hendrix publie son premier album studio avec le trio The Jimi Hendrix Experience, accompagné des bassiste et batteur anglais, Noel Redding et Mitch Mitchell. *Are You Experienced?* (1967) fait figure de manifeste rock psychédélique en mélangeant d'authentiques influences blues à des expérimentations sonores. Il utilise allègrement les possibilités du studio d'enregistrement pour multiplier les overdubs et les manipulations de bandes magnétiques en postproduction. La chanson « *Are You Experienced?* » présente notamment un arrangement inversé de cymbales afin d'en tirer une atmosphère futuriste. La palette d'expression du guitariste, sans compter ses talents uniques de chanteur et compositeur pop, inclut les effets de fuzz, de pédale wah-wah⁹, d'écho et de Larsen. Les deux derniers albums d'Hendrix, *Electric Ladyland* (1968) et *Band Of Gypsies* (1970), témoignent de nouvelles influences funk et jazz qui complexifient les harmonies et polyrythmies développées par l'artiste.



Illustration 3 : Photo Jimi Hendrix, live

La musique de James Brown, Sly Stone et Jimi Hendrix contribue largement au virage électrique de Miles Davis. L'élargissement de ses sections rythmiques – jusqu'à trois claviers, deux bassistes et quatre percussionnistes sur *Bitches Brew* ! – emprunte aux polyrythmies de Brown et Stone. Leur groove binaire délivre une puissance inédite dans le jazz, à la fois souple et épaisse. La place réservée à la guitare électrique se situe à mi-chemin du rock et du funk, puisque Davis en sollicite un jeu rythmique et minimaliste. Le guitariste John McLaughlin opte pour un son saturé et développe des riffs qu'il traverse de fragments mélodiques à la manière d'Hendrix. Davis, de son côté, applique une pédale wah-wah sur sa trompette à partir des performances live de 1970. Son producteur Teo Macero, enfin, utilise les mêmes outils du studio d'enregistrement que Stone et Hendrix. Il applique notamment des effets d'écho et de *delay*¹⁰ sur la trompette de Davis et, surtout, permet aux improvisations collectives de son groupe d'acquiescer une forme cohérente par découpage, montage et collage des bandes magnétiques.

Bitches Brew

L'enregistrement de *Bitches Brew* suit un processus de création à mi-chemin des codes du jazz et du rock. Le groupe rassemblé par Miles Davis illustre ses ambitions sonores en mêlant timbres acoustiques et électriques. Ce ne sont pas moins de douze musiciens noirs et blancs qui participent aux sessions d'enregistrement les 19, 20 et 21 août 1969 au Studio B de Columbia à New York : Wayne Shorter au saxophone soprano, Bennie Maupin à la clarinette basse, John McLaughlin à la guitare électrique, Chick Corea, Joe Zawinul et Larry Young aux pianos électriques, Dave Holland à la contrebasse, Harvey Brooks à la basse, Jack DeJohnette et Lenny White aux batteries, Don Alias aux congas et Jim Riley au shaker. La grandeur quasi orchestrale de la formation impose un détachement des structures classiques du jazz enchaînant divers solos autour d'un thème. Le nombre de solistes potentiels pousse Davis à aborder différemment la composition, l'interprétation et l'enregistrement. Il limite les compositions à des éléments volontairement minimalistes : une courte suite d'accords, un fragment mélodique, une ligne de basse. Ces motifs servent d'inspiration première aux improvisations collectives du groupe qui, placé en demi-cercle autour de Davis, suit les directives du trompettiste. Deux corps se dessinent : Davis endosse le rôle de directeur artistique et de chef d'orchestre, par l'intermédiaire de ses solos de trompette et de gestes de la main, face aux arrangements collectifs de groupe. Le dispositif studio permet à Davis d'indiquer les départs, les arrêts et les instruments à mettre en avant. Sur les six pièces enregistrées pour *Bitches Brew*, « *Pharaoh's Dance* » et « *Bitches Brew* » témoignent particulièrement

du caractère expérimental des sessions. Davis et son groupe enregistrent d'abord plusieurs prises d'improvisations collectives autour des motifs de départ, avant que le producteur Teo Macero ne leur apporte une structure cohérente. Comme l'explique le batteur Lenny White : « *Pendant les sessions, nous commençons à jouer un groove, et Miles désignait John McLaughlin pour jouer pendant un petit moment avant d'arrêter le groupe. Puis nous recommençons et il désignait les claviers, et ainsi de suite. Tous les morceaux étaient construits par segments comme ça. [...] Bitches Brew a été créé comme une grande marmite cuisinée par Miles le sorcier. Il écoutait le groupe, puis pensait, "Je vais ajouter une touche de Jack DeJohnette, et un peu de John McLaughlin, et puis je vais ajouter une pincée de Lenny White. Et une cuillère à soupe de Bennie Maupin à la clarinette basse." Et ça fonctionnait. Il a rassemblé les musiciens qui feraient, selon lui, une combinaison intéressante. C'était une grande expérimentation contrôlée.* »¹¹

Si les musiciens suivent la consigne de Davis, leur interdisant de s'éloigner franchement des motifs de départ, celui-ci leur offre toutefois une liberté mélodique et harmonique totale. Afin de maintenir un groove permanent favorable à l'effet de transe recherché, il distribue les rôles : Harvey Brooks et Jack DeJohnette se limitent aux fondations rythmiques, tandis que Dave Holland et Lenny White y ajoutent des motifs plus éclatés. Don Alias et Jim Riley, de leur côté, complètent la polyrythmie avec des textures continues. Chick Corea, Joe Zawinul et Larry Young forment un magma sonore atonal et riche des harmoniques délivrées par les résonances des Fender Rhodes. Wayne Shorter apparaît comme le seul véritable second soliste et complète les interventions de trompette de Davis. Bennie Maupin fournit des contrechants qui, par leur tessiture grave, enrichissent davantage l'atmosphère que le discours mélodique. John McLaughlin, enfin, est un intermédiaire, oscillant constamment entre force d'accompagnement et échappées solistes. La liberté offerte par Davis favorise une certaine spontanéité mais doit obéir à une écoute réciproque étant donné l'ampleur de la formation instrumentale. Les prises originales de « *Pharaoh's Dance* » et « *Bitches Brew* » présentent, sous la forme d'improvisations collectives n'excédant pas quelques minutes, plusieurs variations sur la même pièce. Chaque nouvel essai permet à Davis d'expérimenter : il sollicite ponctuellement certains instrumentistes et tient compte de leurs propositions. La prédominance de la section rythmique empêche cependant une véritable hiérarchie entre solistes et accompagnateurs. Lorsque les musiciens s'extraitent de la masse collective, ils perpétuent un dialogue avec le reste du groupe. Les séances d'enregistrement se terminent lorsque Davis considère avoir extrait le maximum des motifs choisis.

Les sessions d'enregistrement de *Bitches Brew* ne permettent pas à elles seules de

fournir un nouvel album à Miles Davis. Les prises disparates nécessitent, en effet, un effort de postproduction afin d'acquiescer une forme cohérente. Teo Macero, fidèle producteur de Davis depuis *Kind Of Blue* jusqu'en 1983, tient une immense responsabilité dans la réussite de la période électrique du trompettiste. L'exemple de la pièce « *Bitches Brew* » est, à ce titre, révélateur du rôle de co-compositeur qu'il endosse. Macero accompagne Davis et ses musiciens en studio et, conscient que les meilleures idées d'arrangements peuvent surgir spontanément, veille à enregistrer sur bandes magnétiques chacune des improvisations collectives. Davis imagine, au départ, « *Bitches Brew* » comme une suite divisée en cinq sections dont Macero n'utilisera finalement que les deux premières pour sa version définitive. La première section développe un *groove* collectif et nonchalant en *do*, tandis que la deuxième section s'y oppose totalement – excepté dans sa pédale de *do* – et propose un échange *rubato* non pulsé entre des appels de trompette et des réponses libres du groupe.

Teo Macero entame un travail laborieux de postproduction qui durera plusieurs semaines. Les outils à sa disposition – découpage et collage de bandes, effets électroniques d'écho et de *delay*, table de mixage¹² – lui permettent de créer une structure inédite à partir de prises disparates. La structure finale de « *Bitches Brew* », après montage de Macero, est la suivante : A - B - A' - B' - A où A représente la section *rubato* et B la section *groove*. Le producteur utilise une seule prise de la section *rubato* longue de six minutes qu'il découpe en deux segments de trois minutes. Il place la seconde moitié – plus efficace dans son dialogue instrumental – en ouverture et fermeture de la pièce, et la première en pont central. Cette section *rubato* introduit et conclut les développements de la section *groove* dans une structure symétrique. Les multiples prises de la section *groove* offrent suffisamment de variations instrumentales pour construire une dynamique en crescendos successifs. La partie B démarre ainsi par une mise en place du *riff* principal et amorce un développement collectif sur lequel Davis et Wayne Shorter mènent des solos ouverts aux ponctuations de John McLaughlin à la guitare électrique. La partie B' expose d'abord un solo libre de la contrebasse de Dave Holland avant un retour du *groove* collectif et un solo de Davis en interaction avec la guitare et les pianos électriques. À partir de prises diverses et d'une structure floue de Davis, Macero élabore une pièce cohérente de vingt-sept minutes jouant sur les effets de symétrie, d'alternance et de progressions dynamiques.

Le producteur agit également à plus petite échelle en effectuant de nombreux points de montage afin d'améliorer la progression narrative des différents épisodes. À titre d'exemple, la mise en place du *groove* de la partie B, de 02:52 à 03:29 sur le minutage de la version finale de « *Bitches Brew* », expose d'abord le *riff* de basse

accompagné de claquements de doigts, de congas et de motifs de clarinette basse pendant dix secondes. Macero extrait les cinq dernières secondes, centrées sur la clarinette basse, pour les mettre en boucle trois fois de suite de 03:03 à 03:18. La manipulation l'oblige à dupliquer trois fois l'extrait sur une autre bande magnétique, qu'il découpe et insère à l'originale. Il reproduit ensuite les dix secondes du début de la section de 03:18 à 03:29, puis à nouveau les cinq secondes de clarinette basse, avant de laisser dérouler la suite de la prise d'origine. Macero sélectionne des fragments pour leur donner une importance nouvelle et augmenter l'impact du *groove* qui s'ensuit. Le motif de clarinette basse devient véritable thème et crée, par sa répétition, un effet d'attente. Les traitements sonores de Macero dépassent la seule structure puisque le producteur expérimente un *delay* qu'il applique ponctuellement à la trompette de Davis. Il règle la vitesse de l'effet afin que la répétition du son soit synchronisée au tempo des appels rythmiques de l'instrument sur la section *rubato*. Non seulement l'ajout du *delay* augmente la grandeur des interventions de Davis, confirmant son statut de leader incontesté, mais il s'approprie les codes du rock psychédélique.

L'étape finale de mixage permet à Macero de tirer parti des possibilités de spatialisation sonore pour mettre en valeur les richesses de timbres ainsi que la dynamique de la structure. Les prises originales de *Bitches Brew* dirigées par Davis bénéficiaient de dialogues spontanés entre les instrumentistes et exposaient déjà un certain caractère de transe, étant donné l'utilisation d'un *groove* répétitif comme soutien à des improvisations libres. Macero valorise ces partis pris de diverses manières : la trompette de Davis apparaît dans les deux canaux de la stéréophonie¹³, bien au-dessus du reste du groupe en termes de volume. Le saxophone de Wayne Shorter et la clarinette basse de Bennie Maupin suivent, le plus souvent, la trompette au centre de l'image stéréo. Macero prolonge les influences rock et funk en imposant la section rythmique à un niveau plus élevé que la majorité des enregistrements jazz de l'époque. La batterie de Lenny White, les percussions de Don Alias et Jim Riley, la basse d'Harvey Brooks et le piano électrique de Joe Zawinul sont placés dans le canal gauche, tandis que la batterie de Jack DeJohnette et le piano électrique de Chick Corea occupent le canal droit. Le piano électrique de Larry Young complète l'image stéréo au centre. La guitare électrique de John McLaughlin, enfin, oscille entre les deux canaux gauche et droite en fonction de son rôle soliste ou rythmique. Le mixage de *Bitches Brew* ne cherche pas à restituer la réalité du placement des musiciens durant son enregistrement – comme c'est alors le cas sur les albums studios de jazz – mais propose un équilibre entre complémentarité des timbres et influences rock et funk.



Illustration 4 : Photo Miles Davis, 1969

LE JAZZ FUSION DES ANNÉES SOIXANTE-DIX

Bitches Brew brise non seulement les barrières entre les genres jazz, funk et rock mais son accueil enthousiaste – quatre cent mille exemplaires vendus durant l'année 1970 – démontre, *a priori*, la mixité de ses publics. L'album témoigne, en effet, d'un métissage d'influences inédit : l'usage d'instruments électriques et le jeu rythmique empruntent directement au rock et au funk. Les mélodies et harmonies teintent leurs racines blues d'un vocabulaire atonal savant ainsi que de modes andalous et orientaux. Les effets de postproduction de Teo Macero, enfin, héritent des techniques développées par les compositeurs de musique concrète des années quarante, notamment Pierre Schaeffer et Pierre Henry, d'une manière analogue au rock psychédélique. *Bitches Brew* donne ainsi naissance à un genre nouveau, le jazz fusion. La révolution esthétique de l'album encourage immédiatement bon nombre de collaborateurs de Miles Davis à s'engouffrer dans la fusion électrique. Wayne Shorter et Joe Zawinul assemblent Weather Report, Chick Corea fonde Return To Forever, John McLaughlin crée le Mahavishnu Orchestra et Herbie Hancock forme Mwandishi puis The Headhunters.

Le pianiste Herbie Hancock rejoint Miles Davis en 1963 lors de la formation de son second quintette. Il l'accompagne à temps plein jusqu'en 1968 et, même s'il n'apparaît pas sur *Bitches Brew*, participe aux sessions d'*In A Silent Way*, *A Tribute To Jack Johnson* et *On The Corner* en tant qu'invité de marque. Hancock affiche très tôt un intérêt pour la musique pop. Son ouverture lui permet de trouver l'inspiration autant chez James Brown, The Beatles et The Supremes que chez les compositeurs savants Béla Bartók, Igor Stravinsky et Karlheinz Stockhausen. Il explique en 1965 :

"Je trouve que la musique pop devient vraiment intéressante. Certaines chansons des Beatles, par exemple, sont incroyables. Et Dionne Warwick, James Brown, Mary Wells, Smokey And The Miracles, The Supremes... J'apprécie tous les genres de musique, et certains d'entre eux me parlent directement. Le rhythm'n'blues fait partie de mon passé, pas seulement parce que j'en ai joué pendant l'adolescence, mais aussi parce que je suis noir, et que le genre est fondamental pour la pop."¹⁴

Mwandishi, composé d'Hancock au Fender Rhodes, au Mellotron¹⁵ et aux synthétiseurs, d'Eddie Henderson à la trompette et au bugle, de Bennie Maupin au saxophone, à la flûte et à la clarinette basse, de Julian Priester au trombone, de Buster Williams à la basse électrique et de Billy Hart à la batterie, concentre ses activités sur l'enregistrement studio. Ses albums, en particulier *Sextant* (1973), mélangent la liberté mélodique free jazz à des rythmes tribaux africains – le groupe cultive son héritage avec l'appellation swahilie Mwandishi – et des expérimentations électroniques. La passion d'Hancock pour les nouvelles technologies l'encourage à intégrer de nombreux effets et bruitages synthétiques et des programmations de boîtes à rythmes à sa musique. Mwandishi, à la différence du binôme formé par Miles Davis et Teo Macero, intègre les effets directement dans son jeu. Les musiciens traitent en temps réel leurs instruments durant l'enregistrement. L'échec commercial de Mwandishi convainc Hancock de renouveler sa musique avec une formation plus accessible, The Headhunters, ces derniers délaissant l'abstraction électronique de Mwandishi au profit d'influences funk dansantes. Leurs deux premiers albums, *Head Hunters* (1973) et *Thrust* (1974) multiplient les *overdubs* afin de tirer parti des capacités multi-instrumentistes de chaque musicien, notamment de la collection de claviers d'Hancock et des nombreuses percussions de Bill Summers.

Wayner Shorter et Joe Zawinul fondent Weather Report avec, notamment, le bassiste Miroslav Vitouš. Les débuts du groupe hésitent entre les thèmes contemplatifs de Zawinul, propices aux arrangements de Fender Rhodes et d'orgue électrique, et les solos virtuoses et agressifs de Vitouš à la basse, qu'il agrémente souvent d'un effet de distorsion. Weather Report, après quelques changements de personnel, se dirige vers une fusion dansante, marquée par les influences du rhythm'n'blues des années soixante, en témoigne l'album *Mysterious Traveller* (1974). L'arrivée du bassiste Jaco Pastorius, en remplacement de Vitouš, fournit le succès commercial d'*Heavy Weather* (1977). L'album bénéficie du jeu polyvalent de Pastorius, alternant

syncopes percussives et mélodies à égalité des claviers de Zawinul et du saxophone de Shorter, et réduit considérablement l'espace d'improvisation au profit d'un cadre écrit.

Return To Forever, quintette formé par Chick Corea aux claviers, Joe Farrell au saxophone et à la flûte, Stanley Clarke à la basse, Airto Moreira à la batterie et Flora Purim au chant et aux percussions, se distingue dès son premier album *Return To Forever* (1972) par la place importante du chant féminin de Purim. Moreira, brésilien d'origine, arrange les compositions de Corea par des rythmes latins qui s'éloignent de la fusion afro-américaine de *Bitches Brew*. Son départ oriente ensuite le groupe, notamment sur *Where Have I Known You Before* (1974), vers un jazz funk empruntant au rock progressif, en particulier dans les *riffs* complexes et le lyrisme mélodique de la guitare électrique.

Le Mahavishnu Orchestra présente deux grandes incarnations durant sa carrière, chacune marquée par la présence d'un violoniste, d'abord Jerry Goodman puis Jean-Luc Ponty. Fruit de l'influence croisée du blues rock, joué par McLaughlin au début des années soixante, et de la musique indienne, découverte via les ragas du sitariste Ravi Shankar, la musique du groupe élabore une fusion proche dans ses ingrédients du rock progressif de King Crimson. McLaughlin adopte les codes du *guitar hero* des années soixante-dix en utilisant une guitare à double manche le plus souvent agrémentée de distorsion. Les deux premiers albums du Mahavishnu Orchestra, en particulier *The Inner Mounting Flame* (1971), délivrent un impact collectif des musiciens qui développent un style de solos virtuoses et véloce. La deuxième incarnation du groupe, responsable d'*Apocalypse* (1974), calme les ardeurs rock au profit d'une conception symphonique – le London Symphonic Orchestra dirigé par Michael Tilson Thomas y interprète d'ailleurs les arrangements de Michael Gibbs.

Mwandishi, The Headhunters, Weather Report, Return To Forever et le Mahavishnu Orchestra développent, certes, les acquis de *Bitches Brew* avec des personnalités diverses, mais suivent tout de même certaines constantes musicales. Le choix d'imposer le groupe comme une entité, en opposition aux combos¹⁶ nommés d'après leur soliste principal, témoigne de la dimension collective du jazz fusion. L'instrumentation favorise les timbres électriques, voire électroniques, de piano et orgue électriques, de synthétiseurs, de guitare et de basse électriques. La culture jazz des musiciens – marquée par des harmonies complexes et un retour à des solos plus nets que chez Miles Davis – rencontre des

influences élargies, qu'il s'agisse de la puissance héritée du rock, des rythmes issus de la musique latine, du funk afro-américain ou de l'harmonie des ragas indiens. Le studio d'enregistrement, enfin, devient le théâtre privilégié d'expérimentations sonores via la multiplication des *overdubs* et élève le support album au niveau des performances *lives*. Le jazz fusion devient, durant les années soixante-dix, le courant jazz dominant et transforme en profondeur ses codes. Son développement nourrit de riches échanges avec un autre mouvement ouvert aux métissages d'influences, *a priori*, hétérogènes : le rock progressif. Considéré au départ comme une évolution post-psychédélique, le rock progressif élargit les limites du rock par l'entremise d'influences folk, jazz, électroniques et savantes au sein de compositions complexes encourageant la virtuosité instrumentale des musiciens. Les albums de King Crimson, notamment *In The Court Of The Crimson King* (1969) et *Lizard* (1970), et de Van Der Graaf Generator, *Pawn Hearts* (1971) en particulier, se détachent des structures pop au profit de formes ambitieuses. Les chansons deviennent des suites obéissant à une trame narrative et conceptuelle développée par les paroles. L'écriture intègre volontiers des mesures impaires et irrégulières, des mélodies atonales et des accords complexes. Les musiciens agrémentent les timbres rock – chant, guitare et basse électriques, batterie – de flûte, saxophone, hautbois, cor, trombone, piano acoustique et électrique, orgue, synthétiseurs. Les nombreux *overdubs* et les sonorités diverses confèrent aux arrangements une grandeur orchestrale. Le rock progressif accompagne ainsi le jazz fusion dans son métissage ambitieux d'esthétiques variées, même s'il s'en détache par sa culture blanche européenne ignorant, notamment, l'influence du funk.

Le virage électrique de Miles Davis à la fin des années soixante, outre son influence sur le mouvement jazz fusion à suivre, marque la carrière du trompettiste, et cela, jusqu'à sa mort en 1991. Les albums *A Tribute To Jack Johnson* et *On The Corner* développent, respectivement, les aspects blues rock et funk électronique de son style. Des problèmes de santé le forcent ensuite à une retraite musicale en 1975 jusqu'à son retour à l'enregistrement et aux concerts en 1980. Des albums comme *Decoy* (1984) et *Tutu* (1986), même s'ils abandonnent les expérimentations studios et le caractère de transe de *Bitches Brew*, maintiennent une instrumentation électrique et un style définitivement à mi-chemin du jazz, du rock et du funk.

(*) Enseignant diplômé d'un Master de Musicologie. Auteur de *Bitches Brew ou le jazz psychédélique* et *David Bowie, l'avant-garde pop* aux éditions Le Mot et le Reste.

Notes

- ¹ Rock psychédélique : dérivé du rock cherchant à reproduire musicalement l'effet des drogues hallucinogènes, notamment le LSD, via l'improvisation instrumentale et l'usage d'effets sonores, en particulier des possibilités du studio d'enregistrement.
- ² Producteur : responsable de l'architecture sonore d'un enregistrement studio, du placement des microphones jusqu'à l'étape de mixage.
- ³ Bande magnétique : support d'enregistrement analogique présenté sous la forme d'une bande plastique enroulée d'une largeur de quelques centimètres.
- ⁴ Postproduction : ensemble des étapes postérieures à l'enregistrement, notamment le montage, les effets et le mixage.
- ⁵ Free jazz : mouvement jazz apparu à la fin des années cinquante marqué par l'improvisation totale et collective autour d'une harmonie réduite et favorable à l'effet de transe.
- ⁶ Groove : approche rythmique caractéristique du rock et du funk, en opposition au swing du jazz.
- ⁷ CARLES, Philippe, CLERGEAT, André & COMOLLI, Jean-Louis, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1994, 1386 p.
- ⁸ ASSAYAS, Michka (dir.), *Dictionnaire du rock*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, 2248 p.
- ⁹ Wah-wah : filtre progressif de fréquences pouvant être varié selon l'inclinaison d'une pédale d'expression.
- ¹⁰ Delay : effet proche d'un écho consistant en la répétition espacée et régulière d'un son.
- ¹¹ TINGEN, Paul, *Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis 1967-1991*, New York, Billboard Books, 2003, p. 65.
- ¹² Mixage : étape de studio consistant au mélange de plusieurs pistes sonores généralement en deux pistes stéréo finales.
- ¹³ Stéréophonie : technique de restitution sonore sur deux canaux nécessitant un mixage sur deux pistes.
- ¹⁴ Interview d'Herbie Hancock, *DownBeat*, 21 octobre 1965.
- ¹⁵ Mellotron : clavier dont chaque touche actionne la lecture d'une bande magnétique reproduisant la hauteur choisie par un véritable instrument préalablement enregistré.
- ¹⁶ Combo : formation jazz réduit à un ensemble dépassant rarement les sept musiciens, en opposition au big band et à son organisation par pupitres.

Philippe Gonin (*)

Entretien avec Marcus Miller

(réalisé par courriel et lors d'un entretien informel le 29 juin 2013
à Vienne¹ - traduit² et annoté par Philippe Gonin)

1 - Marcus, dans son ouvrage *The Last Miles, The Music of Miles Davis 1980-1991*, George Cole écrit : "Tutu est un album fait plus par accident que par volonté." Êtes-vous d'accord avec cela ?

M.M : Pour Miles et Tommy [Li Puma], *Tutu* est peut-être arrivé inopinément parce qu'ils n'étaient pas sûrs de savoir exactement ce qu'ils voulaient faire. Ils savaient seulement qu'ils voulaient quelque chose « de différent » [des albums précédents de Miles] et "contemporain". Ils ont expérimenté avec différents compositeurs/producteurs cherchant la bonne solution.

Tommy m'a appelé et m'a demandé d'écrire quelque chose. Il m'a envoyé le morceau de George Duke, *Backyard Ritual*³, pour me donner une idée de ce qu'ils ont aimé jusqu'ici. À partir de cela, j'ai commencé à écrire. On m'a fait une commande, j'ai fait de mon mieux pour l'honorer.

Je pense qu'ils ont été « agréablement surpris » par ce que j'ai apporté - mais je n'appellerais pas cela « un accident ». Tant de personnes entrent dans un processus créatif en cherchant quelque chose, sans être certains de ce qu'ils cherchent. Cela en fait partie de la beauté de la chose. Le tout est de savoir quand vous avez trouvé.

2 - Quelle est votre définition du jazz ?

Le jazz est le résultat musical d'anciens esclaves réagissant à leur environnement en Amérique. Il contient un caractère rythmique et une notion d'improvisation qui ont été importés de leur culture africaine mélangée à celles venant d'Europe, des Caraïbes et des Indiens d'Amérique, influences qu'ils ont rencontrées dans leur nouveau monde. Au fil des ans, des artistes divers ont créé leurs propres versions de jazz, soulignant ou gommant ces éléments divers.

3 - Pensez-vous que l'on puisse toujours appeler Tutu du jazz ?

Tutu est une musique hybride. Il contient une structure rythmique forte et une part d'improvisation (en particulier celle de Miles Davis). Ce qui le rend hybride, c'est que la musique était enregistrée pièce par pièce, comme une peinture, au coup par coup, ce qui ne fait pas partie de la tradition du jazz.

C'était une tradition plus récente produite

par la technologie de la fin des années soixante, début des années soixante-dix. La Technologie a affecté également l'histoire du jazz. Le microphone, le disque vinyle « longue durée », l'enregistrement multipiste, le montage, les instruments amplifiés comme la basse électrique, la guitare électrique et l'orgue, ont tous influencé le jazz. Quand une forme d'art vieillit, les artistes expérimentent pour voir ce qu'ils peuvent créer de nouveau. Au bout du compte, c'est l'auditeur qui se fait une idée selon ses propres critères sur le jazz.

Pour moi, *Tutu* était un projet qui laissait de côté l'improvisation de groupe au profit d'arrangements réalisés dans un style contemporain. C'est semblable à la musique des *Big Bands* où l'improvisation est également au second plan par rapport aux arrangements.

4 - Tommy Li Puma m'a dit⁴ que Miles était déjà très fatigué pendant les séances d'enregistrement. Comment s'est-il impliqué dans le processus de création ?

Au début, Miles me disait simplement de l'appeler quand j'avais besoin de la trompette. Pendant que nous continuions la réalisation, il a commencé à aimer traîner pendant les séances. Il se mettait dans le studio avec des écouteurs et il pouvait entendre ce que je faisais dans la cabine de contrôle. Il distrait ses amis pendant que je travaillais. De temps en temps, il entendait quelque chose qu'il n'aimait pas beaucoup et me demandait de le modifier. D'autres fois, il levait le pouce quand il entendait quelque chose qui lui plaisait. Parfois il me disait qu'un titre aurait besoin d'une séquence supplémentaire (comme pour la fin de *Portia*).

Il était de bonne humeur pendant cette période. J'ai aimé sa présence. Nous nous sommes beaucoup fait rire. Il a même tenu de longues conversations avec deux ou trois de mes amis venus le rencontrer. Bernard Wright, un pianiste avec qui j'ai grandi⁵, a eu une belle conversation avec Miles un après-midi dans le studio. Même chose avec Jason Miles qui m'avait amené quelques sons de synthé à expérimenter.

5 - Vous avez dit avoir gardé toutes les prises faites par Miles pendant les séances. Avez-vous fait beaucoup de montages ? Dans quelles chansons ? Avez-vous utilisé certaines prises faites pour tel titre dans un autre titre ?

Non, je n'ai pas du tout fait ça⁶. La technologie d'échantillonnage était nouvelle et, à l'époque, je ne me sentais pas suffisamment à l'aise pour déplacer les notes de Miles. J'ai, par contre, bel et bien utilisés des portions laissées de côté des sessions d'enregistrement d'*Amdla* dans mon album *The Sun Don't Lie*, un morceau intitulé « Rampage »⁷. Mais c'était plusieurs années plus tard.

6 – Vous avez dit que “Full Nelson”⁸ a été à l'origine conçu comme un pont vers le titre que Prince avait composé pour Miles. Pouvez-vous me dire comment vous avez écrit ce titre ? Y a-t-il des « références » au style de Prince dans votre écriture ?

Pour « Full Nelson » j'ai commencé par le riff de guitare qui a un « feeling » Prince. Le « beat » est aussi similaire à Prince⁹. Prince avait composé une chanson pour Miles et je voulais que la transition semble aussi naturelle que possible. Prince a finalement décidé que sa chanson paraissait hors de propos, donc elle n'a pas été incluse sur *Tutu*.

7 – Tutu est une « one man band ». Comment l'avez-vous enregistré ? Comment l'avez-vous composé ?

Lorsque j'ai raccroché le téléphone après ma conversation avec Tommy Lipuma me demandant de la musique pour Miles, j'ai immédiatement entendu la mélodie de basse de « Tutu ». Tout le reste est, pour moi, la réponse logique à cette figure de basse. Le rythme est une version plus lente d'un rythme que Miles avait demandé de jouer à Al Foster pour le morceau « Fat Time » dans l'album *The Man With The Horn*, le premier album d'ailleurs, dans lequel j'ai joué pour Miles. La mélodie est celle que j'ai immédiatement imaginée pour Miles, accompagnée par quelques cuivres dans le style de *Birth of The Cool*.

Pour ma démo, j'ai d'abord établi le rythme puis la basse. Ensuite, j'ai enregistré la mélodie et les harmonies en utilisant un échantillon [sample] de Miles Davis que Jason Miles avait retrouvé pour moi plus quelques cuivres également échantillonnés. Alors que je travaillais chaque piste, je leur ai données un « son » en improvisant et en réagissant à ce qui était sur la bande et dans mon imagination. À cette époque, j'avais déjà l'habitude de faire ça et c'était devenu naturel. Je me plaçais dans un environnement et je créais, réagissant à ce qui était sur la bande et dans ma tête.

Puis, j'ajoutais les effets sonores pour lesquels, selon moi, Miles prêterait l'oreille ! J'ai fait entendre la démo à Tommy LiPuma et il fut enthousiasmé. Il a dit qu'il voulait l'enregistrer de la même manière. J'avais toujours ima-

giné que les musiciens de Miles rejoueraient l'ensemble pour la véritable séance d'enregistrement mais Tommy dit que Miles et lui étaient à la recherche d'un son différent de ce qu'ils avaient déjà fait. J'acquiesçai sur le fait que ce serait certainement différent (nouveau) [comme méthode de travail] pour Miles. J'ai pris tous mes instruments, direction Capitol Studios de Los Angeles et me suis mis au travail. J'ai tout recommencé. Si vous écoutez la démo, vous entendrez que les choses sont différentes en fonction de mon ressenti lors de l'*overdubbing*.



Illustration :
Photo de
Marcus Miller
par Mathieu
Zazzo.
Nos plus vifs
remerciements
vont à
Bernard Dulau

8 – Avez-vous écrit tous les arrangements avant d'avoir enregistré quelque chose ou bien ont-ils été réalisés pendant les séances d'enregistrement ?

J'ai écrit « Tutu », « Portia » et « Splatch » et suis venu aux Studios Capitol avec eux. Après ces sessions, Miles et Tommy ont reconnu qu'ils me demanderaient de compléter l'album. Donc je suis venu travailler et ai écrit mes contributions restantes.

9 – Miles Davis vous a-t-il donné des directives ?

Miles faisaient des remarques sur des choses qu'il aimait, d'autres qu'il n'aimait pas et des choses supplémentaires qu'il voulait entendre. À cette époque, il ne voulait pas de piano acoustique. Je tentais de le caser mais il me disait toujours de l'enlever. Il m'encourageait à continuer à écrire. Il me disait que j'étais dans une période créative et donnait le même conseil qu'il avait donné Wayne Shorter : écrire autant que je pouvais.

10 – Pouvons-nous dire que Tutu est plus un album de pop music qu'un album de jazz ? Tommy Li Puma semble adhérer à cette idée. Qu'en pensez-vous ?

Eh bien, il y a beaucoup d'albums pop qui sont enregistrés en direct dans le studio donc je ne pense pas que le « re recording »¹⁰ qualifie auto-

matiquement un album comme étant de la pop. Et il y a plus de montage [editing] sur des albums de jazz traditionnel que les gens ne se l'imaginent.

Si je comprends tout à fait que les gens doivent catégoriser des choses, dans le cas de *Tutu*, je pense que c'est une perte de temps. *Tutu* a été conçu comme « quelque chose de différent » et voilà ce que c'est. Je ne pense certainement pas que c'est un disque pop. Je fais des disques pop – et je suis très familier à ce monde – personne dans le monde pop ne le considérerait comme un album pop. Pour les gens qui écoutent principalement du jazz, il peut ressembler à un disque pop à cause des sons contemporains. Mais les gens qui sont habitués aux sons contemporains, qui vivent dans le monde pop voient en *Tutu* quelque chose de différent de la pop.

Ma définition précédente de jazz était que c'est une musique créée comme une réaction des ex-esclaves à leur environnement et incluant l'accentuation rythmique, l'improvisation aussi bien que des influences européenne, caribéenne ainsi que celles des Indiens d'Amérique. *Tutu* est une réaction à notre environnement de 1986 utilisant une grande partie des mêmes éléments.

À part cela, je laisse les autres décider.

11 – Vous avez écrit un certain nombre de reggae pour cet album. Miles avait déjà enregistré un reggae dans *You're Under Arrest*. S'intéressait-il à cette musique ? Connaissait-il bien le travail de Bob Marley ?

Tout le monde connaît le travail de Bob Marley, Miles compris. Je me le rappelle expérimentant avec un « beat » reggae quand j'étais dans son orchestre en 1981¹¹. J'aime la musique reggae, donc j'ai pensé que je travaillerais un peu avec ça. J'ai pensé que le contraste du « beat » reggae, qui est très organique et le « feeling » techno des synthés serait intéressant. Ça ressemble à un reflet de cette époque. Des humains interagissant avec des machines pour la première fois.

12 – Dans *Amandla*, Miles a dit qu'il avait écouté beaucoup de musique Zouk (comme Kassav). Vous souvenez-vous avoir eu une discussion avec lui à propos de cette musique ? (Tommy Li Puma ne se souvient pas de Miles parlant de Kassav.)

Miles m'a appelé et m'a dit qu'il venait d'écouter de la musique de Kassav et que je devrais en écouter également parce qu'il voulait

que j'écrive quelque chose dans cet esprit. J'ai pensé que c'était très « cool » et ai commencé à travailler autour de cette idée.

13 – *Siesta* est une bande originale de film. Vous avez dit que votre album préféré de Miles est *Sketches of Spain*. Pouvons-nous dire que ce disque est votre propre *Sketches of Spain* ?

La réalisatrice de *Siesta*, Mary Lambert, a fait mettre *Sketches of Spain* dans son film comme bande sonore provisoire jusqu'à ce qu'elle puisse convaincre Miles de lui fournir la musique originale¹². Le film a été tourné en Espagne et il était évident que la directrice avait travaillé sur le film avec *Sketches* en tête. Quand elle a finalement pu joindre Miles, il lui a donné mon numéro. À l'origine, on m'a dit qu'ils avaient besoin de deux morceaux. Donc j'ai écrit ce que j'imaginai être des « Croquis » [sketches] de l'âge techno. Le film était un peu fou¹⁴. Il y a beaucoup d'éléments étranges là-dedans. Après leur avoir fourni les deux pièces, j'ai été informé par eux qu'il y avait une mauvaise communication : Miles leur avait en réalité promis que je fournirais de la musique pour le film entier. J'ai ri et me suis mis au travail. J'ai fini le projet entier en deux semaines. J'ai dédié la bande sonore à Gil Evans qui était un ami cher de Miles.

Notes

¹ Merci à Bernard Dulau.

² Avec l'aide précieuse de Thomas Désarménien, chargé de cours à l'Université de Bourgogne (anglais musicologique).

³ Titre composé par George Duke.

⁴ Entretien via skype réalisé par Philippe Gonin en avril 2013. Cet entretien sera publié ultérieurement.

⁵ Né en 1963, Bernard Wright sort en 1981 à l'âge de 18 ans un album considéré comme l'un des meilleurs albums de funk jamais réalisé : *Nard*. Marcus Miller joue d'ailleurs dans cet album. Bernard Wright, lui, tient dans *Tutu* les parties de synthé de « Don't Lose Your Mind » et « Tomaas ».

⁶ Lors de l'entretien informel que j'ai eu avec Marcus Miller en *backstage* lors de son concert à Vienne, ce dernier m'a précisé qu'il n'y avait guère eu plus de deux prises par titre et qu'en général il conservait la seconde pour l'énoncé du thème (que Miles déchiffrait littéralement lors de la première prise) mais que les solos étaient presque toujours ceux de la première prise. Dans « Don't Lose Your Mind », Marcus Miller m'a confié qu'il a même doublé à la clarinette basse (à l'octave inférieure) l'un de ces chœurs. C'était la première fois que Miller jouait – sur disque – de la clarinette basse (voir à partir de 1'08 quelques notes en soubassement, le solo doublé apparaît à 3'47).

⁷ Album publié en 1993. « Rampage » est la plage 3 et l'on entend Miles notamment à 1'07, 2'20... Miller s'est, entre autre, servi d'une phrase de Miles comme d'un thème récurrent. Ce titre se trouve également dans le 5^{ème} CD du coffret *Miles Davis, The Warner Years* publié par Warner. À noter que dans *The Sun Don't Lie*, Miller réutilise le thème de « Big Time », également tiré d'*Amandla* dans « Panther » et reprend à son compte « Mr. Pastorius ».

⁸ Double allusion, en même temps qu'un hommage à Mandela, à un titre enregistré par Miles Davis, intitulé « Half Nelson », et au patronyme de Prince qui, en réalité, se nomme Roger Nelson ?

⁹ Marcus Miller reprend d'ailleurs « Girls ans Boys » de Prince (tiré de *Parade*) dans son album de 2005, *Silver Rain*.

¹⁰ Intitulé « Can I Play With U », Prince a effectivement retiré ce titre. On peut toutefois l'entendre sur un bootleg intitulé *Crucial*. Signalons que ce bootleg contient aussi (et inexplicablement) le titre « Amandla » comme collaboration entre Prince et Miles, ce qui est bien entendu complètement erroné.

¹¹ Difficilement traduisible en un mot, il s'agit en fait du cas où les musiciens enregistrent les uns après les autres, technique facilitée par les magnétophones multipistes et aujourd'hui les logiciels de type *Protools* ou *Cubase* pour n'en citer que deux.

¹² On trouve des traces de cela dans *We Want Miles* (« Kix ») mais aussi dans *You're Under Arrest*.

¹³ C'est une pratique courante dans le cinéma que d'utiliser des musiques préexistantes pour un montage provisoire avant de mettre, le cas échéant, de la musique originale. On appelle cela les « temp tracks. » Il arrive que ces temp tracks contraignent les compositeurs dans leur écriture en ayant déjà imprimé fortement un rythme à l'image montée.

¹⁴ Le film raconte l'histoire de Claire, une jeune femme qui se réveille au bord d'une route, près d'un aéroport, sa robe déchirée et tâchée de sang. Elle ne sait ni où elle est ni ce qui lui est arrivé... Ce sang est-il le sien ? Celui d'une autre personne ? Elle arrête une voiture qui la conduit à la ville la plus proche. Là elle va tenter de reconstituer le puzzle... (d'après la jaquette du DVD. À noter que sur cette jaquette la musique est attribuée au seul Miles Davis...)

Philippe Gonin (*), Sébastien Saint-André (**)

Autour de *Tutu*, les dernières années de Miles Davis : contexte et analyse

CHEMINS VERS TUTU : UN BREF APERÇU

1.1. Bornes électriques

Pendant près de dix années (de 1967 à 1975), la musique de Miles Davis a connu des évolutions significatives, les structures s'éloignant du schéma « traditionnel » thème/chorus/thème¹ et le son passant de l'une des formations « type » du jazz (le quintette) à une électrification quasi totale du dispositif sonore, allant jusqu'à écarter définitivement l'un des instruments symboliques du jazz : le piano acoustique.

Si l'on s'accorde à voir en 1967 une année décisive, il ne faut en tout cas pas parler de rupture. Une analyse des différents albums publiés entre *Kind of Blue* (1959) et *In A Silent Way* dix ans plus tard, montre qu'il n'y a pas de réelle césure mais bien plus des évolutions qui, bien que rapides, n'en furent pas moins progressives². Au point « qu'il est impossible de pointer précisément où et quand a eu lieu la rupture, pour la simple et bonne raison qu'il n'y a pas de rupture. Il y a une évolution, fulgurante mais régulière, logique. »³

S'il faut chercher une rupture, c'est en 1975 qu'il faut la voir. Elle durera cinq ans.

Les quelques lignes qui suivent n'ont d'autre ambition que de chercher à éclairer le chemin emprunté par Miles entre 1980 et 1991 afin de comprendre ce que représente *Tutu*. Elles ne sauraient être exhaustives et il demeure indispensable de se reporter à la bibliographie davisienne (notamment l'ouvrage très complet sur la période de George Cole⁴) pour compléter les quelques pistes ouvertes ici.

1.2. Des années de silence au retour de 1980, *The Man With The Horn*

« De 1975 à début 1980, je n'ai pas touché mon instrument; pas une fois en plus de quatre ans. [...] ça a été chassé de mon esprit par d'autres choses ; d'autres choses qui, pour l'essentiel n'étaient pas bonnes pour moi. Mais je les faisais tout de même. »⁵ Pendant cinq longues années, Miles Davis se retire du monde de la musique. Un peu comme s'il avait atteint un point de retour. Physiquement tout d'abord : Miles en 1975 est un homme prématurément usé par divers excès mais aussi musicalement. « A quarante-neuf ans, j'avais besoin d'une pause, il me fallait considérer tout ce que je faisais sous un autre angle, remettre les pendules à l'heure et redémarrer, reprendre ma vie en main. Je voulais faire de la musique, mais différemment de ce que j'avais fait jusque-là, je voulais jouer dans des grandes salles tout le temps, pas dans de petits clubs. Désormais, les petites boîtes de jazz étaient finies pour moi, ma musique et ses exigences en avaient dépassé les possibilités. »⁶

Ce n'est qu'en 1980 qu'il décide de revenir sur le devant de la scène, une scène jazz qui, pendant son absence, avait évolué, de nouveaux musiciens étaient apparus et Miles, dans sa retraite, n'avait pas vraiment suivi ce qui s'était passé.

« J'avais décidé de refaire de la musique, mais je n'avais pas de groupe. Juste Al Foster à la batterie et Pete Cosey à la guitare pour commencer. Avec Al, nous avons beaucoup discuté du type de musique que je voulais faire. Elle existait dans ma tête, je voulais à présent l'entendre jouer pour savoir si elle était réelle. Je savais qu'il me fallait évoluer vers quelque chose de différent de ce que je faisais avant de m'arrêter, mais je ne pouvais pas non plus revenir à ma musique d'autrefois. Je ne savais toujours pas qui prendre dans l'orchestre : tout le temps que j'avais passé hors circuit, je n'avais écouté aucune musique, je ne connaissais plus personne. »⁷

Le renouveau viendra d'abord avec la venue de jeunes musiciens qu'il rencontre par l'intermédiaire de son neveu, Vince Wilburn : Randy Hall, Felton Crews et, surtout Robert Irving III – dont le rôle fut majeur sur *Decoy* – vont être les musiciens du renouveau. C'est avec eux que Miles revient en studio pour enregistrer une partie de ce qui deviendra l'album du retour : *The Man With The Horn*. Pourtant, insatisfait, c'est avec une autre équipe, composée notamment du jeune Marcus Miller et du fidèle Al Foster que les séances de *The Man* seront complétées.

NOUVELLES DIRECTIONS

2.1. Timbres et sonorités

Si l'album montre bien de nouvelles directions, l'évolution entreprise lors des années 1967-1975 trouve des prolongements incontestables dans cette dernière décennie créatrice. Même si Miles a la volonté de revenir avec quelque chose de nouveau, et renonce finalement à brancher sa trompette dans une pédale wah-wah, des scories de la période précédente demeurent. Ainsi les titres de *The Man With The Horn* issus des séances enregistrées avec notamment Miller, Foster, Evans, Stern et Barry Finnerly (les plages 1, 2, 4 et 6) portent encore des traces du groove des albums (surtout live) de la première moitié des années 1970 (Cf. « Aida » par exemple). C'est aussi le cas de *Star People* même si, curieusement peut-être, *We Want Miles* semble moins marqué par cet héritage et montre une nouvelle manière d'envisager les prestations publiques⁸ : arrêt entre les titres, structures plus « apparentes »...

Si Al Foster, batteur déjà engagé au début des années 1970 va être une sorte de fil conducteur unissant les deux périodes, on sait le rôle qu'a eu le jeu de basse électrique de Michael Henderson entre 1970 et 1975 dans la mise en oeuvre de ce groove. Les bassistes qui vont se

succéder dans l'orchestre de Miles vont également marquer de leur empreinte le son de l'ensemble. Au premier rang : Marcus Miller et Darryl Jones... L'un et l'autre ont un jeu *slappé* qui va entretenir ce son funk, directement hérité de celui, entre autres, de Larry Graham.

Les guitaristes vont également se succéder. Parmi eux, deux noms : Mike Stern et John Scofield. Le premier apporte un son résolument rock (« *Fat Time* »). Scofield, avec son univers plus « jazz », apporte alors un son différent : « Avec l'arrivée de John Scofield, je me suis mis à jouer davantage de blues, alors que Mike était plus orienté rock. Le blues, c'était le truc de John, avec une bonne touche de jazz. »⁹ Stern marque de son empreinte *We Want Miles*. Les deux hommes se côtoient sur *Star People* tandis que John McLaughlin fait un retour remarqué aux côtés de Scofield dans *You're Under Arrest* (« *Katia* »).

On note enfin, dans les pages sus-citées de *The Man With The Horn*, ainsi que dans *We Want Miles* l'absence totale de claviers. Leur retour dans l'orchestre de Miles (à l'exception, notable, du piano qui disparaît complètement de l'orchestre aussi bien en studio qu'en live à quelques exceptions près dans *The Man* et *Amandla*¹⁰) est effectif en studio¹¹ dans *Star People* (voir notamment l'intro. du titre éponyme.)

2.2. Le règne des synthétiseurs et des machines ?

C'est pourtant avec *Decoy*, que la nouvelle génération de synthétiseurs grand public qui se développe tout au long des années 1980¹² et, plus largement, les machines, prennent une véritable place de choix dans l'esthétique sonore de la musique de Miles Davis en studio¹³. Non qu'ils furent absents dans les années 1970 mais, comme le souligne fort justement George Cole, « ces nouvelles machines étaient non seulement plus petites et moins chères que leurs prédécesseurs, mais grâce à leur nature polyphonique et l'inclusion de sons préprogrammés, ils étaient plus faciles à jouer que les synthétiseurs primitifs que le groupe de Miles utilisait dans les années 1970. »¹⁴ À l'exception du Mini-Moog (monophonique), encore utilisé dans *The Man With The Horn*, c'est d'abord l'Oberheim OBX-a qui intègre le son du Miles des années 1980. Parfois marqué du sceau de leur époque, certains albums, tel *You're Under Arrest*, portent même la signature sonore d'instruments spécifiques, (en l'occurrence le DX7 de chez Yamaha)¹⁵.

Évoquant cette entrée des machines dans sa musique Miles déclarait, dans un entretien reproduit en 1987 dans le magazine *Guitare & Claviers* : « ça c'est fait petit à petit, [...] Ma musique reste influencée par les sons d'aujourd'hui. Grâce aux synthétiseurs, il y a toujours quelque chose de nouveau (...). Tout cela influence et modifie votre son — la texture des musiques et les arrangements. »¹⁶

L'autre évolution significative est le recours à une boîte à rythmes... Elle fait son apparition dans *Decoy*. Elle sera, deux ans plus tard, au cœur même de la création de *Tutu*. « On utilise la boîte à rythmes comme un métronome qui permet au batteur de respirer. On parle toujours de ci ou de ça parce que c'est électrique. Mais il s'agit simplement d'instruments ! »¹⁷

2.40. Le studio et la composition

Depuis les années 1960 on le sait, Miles, avec l'aide de Teo Macero, use du studio comme d'un véritable instrument de composition (voire de re-composition) des bandes enregistrées durant les séances¹⁸. Les premiers albums de cette nouvelle décennie, toujours produits par Teo Macero, n'échappent pas à cette règle. Le producteur sera aux commandes (et aux ciseaux) jusqu'à *Star People*. Il apparaît évident qu'avec *Decoy*, une seconde période s'ouvre qui dure jusqu'à l'échec du projet *Rubberband* et le passage de Miles chez Warner. Un autre point intéressant dans la production de Miles lors de cette dernière décennie est ce que l'on peut regrouper sous l'appellation de « transmusicalité » : recyclage, citations, reprises vont s'accumuler dans les derniers albums publiés pour Columbia (la méthode semble disparaître ensuite). Certes, le jazz est coutumier de ces lectures multiples d'un même thème, y compris par un même artiste. Mais il s'agit là d'intégrer des éléments thématiques issus de titres particuliers dans d'autres titres. Parmi les plus « marquants », le titre d'ouverture de *You're Under Arrest* (« *Street Scenes/One Phone Call* ») est significatif. De deux riffs ou motifs empruntés ici et là, Miles va faire, plus qu'un *medley* un titre nouveau. Ainsi, la première séquence n'est autre que le « *Theme From Jack Johnson* » extrait de « *Right Off* » de 1970 (voir à 18:49) et la seconde section un emprunt à « *Speak* » (*Star People*). « *Come and Get It* » (*Star People*) emprunte ses accords de guitare saturée à « *Back Seat Betty*¹⁹ » (*The Man With The Horn*) et « *Speak* » encore (voir à 3:08) donne à « *That's What Happened* » (*Decoy*) sa substantifique moëlle. Sans oublier « *Jean-Pierre* », petite mélodie — relecture de « *dodo l'enfant do* » ? — récurrente tout au long de la période va connaître de multiples avatars live avant d'être intégrée dans le « *medley* » final de *You're Under Arrest*.

Certaines plages également prendre vie sous un autre titre : « *Fast Track* » (*We Want Miles*) n'est autre qu'un avatar du « *Aïda* » de *The Man*.

La période est aussi celle du retour du blues dans le répertoire de Miles (« *Star People* » et « *That's Right* » - *Decoy* -) et de l'exploration de nouveaux rythmes : le reggae dans *We Want Miles*, *You're Under Arrest* et, bien entendu, *Tutu* mais aussi pour des rythmes et atmosphères des îles Caraïbes (le Zouk de Kassav dans *Amandla* par exemple).

2.5. Un univers plus « pop » ?

Quoiqu'il en soit demeure une certitude : la musique enregistrée en studio par Miles entre 1980 et sa mort est incontestablement plus « accessible » que celle qui clôt la première moitié des années 1970. Plus funk, plus rock voire plus pop et, surtout, revenant à des structures plus accessibles également. Miles tente, durant ces années, de donner un statut équivalent aux standards issus des *musicals* américains dont le jazz s'est repu durant des années à des titres issus du répertoire *pop* : Cindy Lauper (« *Time After Time* »), Michael Jackson (« *Human Nature* »), Scritti Politi (« *Perfect Way* »), restant parfois très

proche des arrangements originaux (« *Human Nature* » par exemple, mais aussi « *Perfect Way* ») ou bien en proposant une relecture assez intéressante comme pour le « *Something on Your Mind* » de D-Train (sur *You're Under Arrest*)²⁰. Il participe même en qualité de *sideman* (chose tout simplement inconcevable à la fin des années 1960) à de nombreux albums « pop » (Zucchero, Chaka Khan...). Les structures de ces reprises, calibrées en studio – on s'éloigne donc des manipulations de Macero qui, d'ailleurs, disparaît du paysage davisien peu après *Star People* – explosent pourtant sur scène (comme en témoignent les versions *live* de « *Human Nature* » et « *Time after Time* » que l'on peut entendre sur le posthume *Miles Live Around The World* publié chez Warner), laissant une place plus grande aux musiciens de l'orchestre.

NOUVELLES FIGURES

3.1. La fin du contrat avec Columbia, Rubberband

Au milieu des années 1980, rien ne va plus entre Miles et la Columbia. Le trompettiste décide alors de quitter ce label historique pour tenter l'aventure chez Warner. Les premières séances donnent lieu à quelques enregistrements et un projet *Rubberband* pour lequel Randy Hall (déjà présent sur le titre éponyme dans *The Man With The Horn*) fut appelé à travailler. L'idée de retrouver une musique de la rue semblait présider à ce projet. La Warner n'en voulut pas et il fut finalement abandonné mais certains titres survécurent en *live*²¹. Il en reste quelques traces dans le coffret de cinq disques *The Warner Years (1986-1991)*

3.2. L'arrivée chez Warner, Tommy Li Puma

La carte de visite de LiPuma est impressionnante : Barbra Streisand, Gerges Benson, Antonio Carlos Jobim, Al Jarreau, Deodato, Doctor John (dont l'indispensable *Afterglow* de 1995), Queen Latifah ou le Yellow Magic Orchestra de Ryuichi Sakamoto, Paul McCartney (*Kisses on The Bottom*)... C'est lui qui, en 1966, produit l'indémorable *Guantanamera* des Soundpipers. Joli palmarès pour un producteur qui, avec Diana Krall, dont il produit une douzaine d'albums, obtient deux succès significatifs avec *When I Look in Your Eyes* vendu à 2 millions d'exemplaires (et fut nominé dans la catégorie « album de l'année ») et surtout *The Look Of Love* (2001) qui atteint le Top 10 et s'est vendu à plus de 4 millions d'exemplaires.

C'est lui qui prit en charge l'arrivée de Miles Davis chez Warner au milieu des années 1980, produisant *Tutu* (1986), *Amandla* (1989) et *Music from Siesta* (1987, attribué également à Marcus Miller). Selon Miles, c'est en partie LiPuma qui va induire une nouvelle méthode de travail qui consiste à ne pas emmener son groupe en studio mais travailler différemment. « *Tommy LiPuma est un grand producteur quand il s'agit de ce qu'il a envie d'entendre. Mais moi j'aime*

*le côté brut, live, grossier, terre à terre, retour à la rue, et ce n'est pas vraiment ce qu'il aime ou comprend. Pour éviter de me mettre dans toutes sortes d'emmerdes avec l'orchestre et Tommy [...] on enregistre des pistes sur bande, avec moi, Marcus, et tous ceux dont nous avons besoin pour le disque. [...] Donnez [à LiPuma] des pâtes et une grande bouteille de vin et il vous tuera au travail. »*²²

3.3. Marcus Miller

Le personnage clef des cinq dernières années de Miles reste malgré tout Marcus Miller. Le bassiste nous ayant accordé un entretien, je resterai bref. Mais l'hommage de Miles est encore une fois significatif : « *De toutes celles que j'ai pu connaître, les basses de Marcus Miller sont mes préférées, quand il était avec le groupe. C'est sa façon de jouer, Marcus se promène dans le rythme. »*²³ « *Marcus est tellement hip, tellement dans la musique qu'il marche même en mesure. Il est toujours en mesure quoiqu'il fasse. »* Bassiste apportant un « son » et un groove sur *The Man With The Horn* (« *Fat Time* ») et *We Want Miles*, il devient à partir de *Tutu* la cheville ouvrière des trois derniers albums studio du trompettiste. *D'Amandla*, *Siesta* et *Tutu*, le dernier est sans doute aucun le sommet de cette trilogie.

3.4. Prince : le rendez-vous manqué ?

S'il y eut un jour un projet avec Jimi Hendrix, la mort prématurée du guitariste en a de toute façon, empêché la réalisation. Peut-être est-ce la mort de Miles qui, avec Prince, mit fin à ce fantasme de voir l'un des plus grands artistes funk des années 1980 et l'un des plus grands jazzmen (mais faut-il le nommer ainsi ?) offrir un projet commun. Les choses furent pourtant un temps bien plus abouties qu'elles ne le furent jamais avec Hendrix. Et *Tutu* a bien failli intégrer une composition du Prince. « *Prince voulait donner un thème pour Tutu, il l'a même écrit. Mais quand on lui a envoyé la bande et qu'il a entendu ce qui était déjà dessus, il a trouvé que son thème n'irait pas bien. [...] Il a donc repris son thème jusqu'à ce qu'on puisse refaire autre chose ensemble. »*²⁴ « *Can I Play With U* » reste aujourd'hui l'une des seules traces concrètes de ce qui, finalement, ne vit jamais le jour. Et encore faut-il aller rechercher un bootleg de Prince pour l'entendre²⁵. Évoquant Michael Jackson et Prince, le jugement de Miles est sans équivoque : « *Ils sont formidables tous les deux, mais je préfère légèrement Prince, à cause de sa puissance musicale complète. Il joue, chante et écrit comme un fou. [...] Il vient en plein sur le beat et joue par-dessus. [...] Sa musique est nouvelle, elle a des racines, mais elle est le reflet de 1988, 1989 ou 1990. Pour moi, s'il continue, il peut devenir le Duke Ellington de notre époque. »*²⁶ Malgré son immense talent, Prince n'est pour l'heure pas encore devenu le Duke Ellington de notre époque. Si sa production actuelle a retrouvé un peu la splendeur d'antan, c'est bien Prince qui, dans les années 1980, proposait une musique véritablement nouvelle, un funk mêlé de rock et de soul qui devint quelque peu délétère au cours des années 1990.

3.5. De Tutu à Amandla : encore plus de machines

L'échec du projet *Rubberband* laisse Miles et son nouveau label dans l'expectative. George Duke²⁷ est sollicité, il laisse dans le projet final un titre « *Backyard Ritual* ». C'est lui qui servira de base de travail à Marcus Miller auquel il est fait appel, au départ, pour composer quelques thèmes et qui fut *in fine* responsable de tout l'album²⁸. Je ne m'attarde pas sur ce point et renvoie le lecteur à l'entretien avec le bassiste reproduit dans ce numéro. Par volonté ou/et par hasard, il s'avère en tous les cas que *Tutu* sera un disque de machines. Boîtes à rythmes, synthétiseurs, programmation sont à la base même d'un concept sonore que viennent compléter ensuite des instruments divers : violon (« *Don't Lose Your Mind* »), clarinette basse (« *Don't Lose Your Mind* » encore où Miller se met pour la première fois à cet instrument)²⁹, quelques pistes de batteries réelles (jouées notamment par Omar Hakim) et bien entendu, la basse de Miller.

Cette permanence des machines rend l'ensemble cohérent et c'est cette même cohérence que l'on retrouve dans la musique du film *Siesta* également entièrement réalisée par Miller. *Amandla* part du même principe mais fera plus appel encore aux instruments « réels. » Ces trois albums, s'ils portent la marque incontestable du travail de Marcus Miller demeurent, malgré tout, empreints de l'aura de celui qui fut l'un des plus grands.

3.6. Coda

Le dernier album studio de Miles fut posthume. *Doo Bop*, entrepris avec le rappeur Easy Mo Bee paraît en 1992³⁰. Miles y explore enfin cette musique de la rue qu'est le hip hop, se rapprochant ainsi de l'Acid Jazz (notamment avec US3 dont le premier album paraît en 1993)³¹ et effleurant le Nu Jazz qui apparut à la fin de la décennie 1990.³²

Doo Bop est un album imparfait mais de bonne tenue. Il montre en tout cas une direction nouvelle quoique apparaissant comme une suite logique. Bien plus en tout cas que ne le furent ces ultimes retours nostalgiques auxquels, longtemps, Miles s'était refusé et qui hantèrent la dernière année de son existence. Miles meurt le 28 septembre 1991.

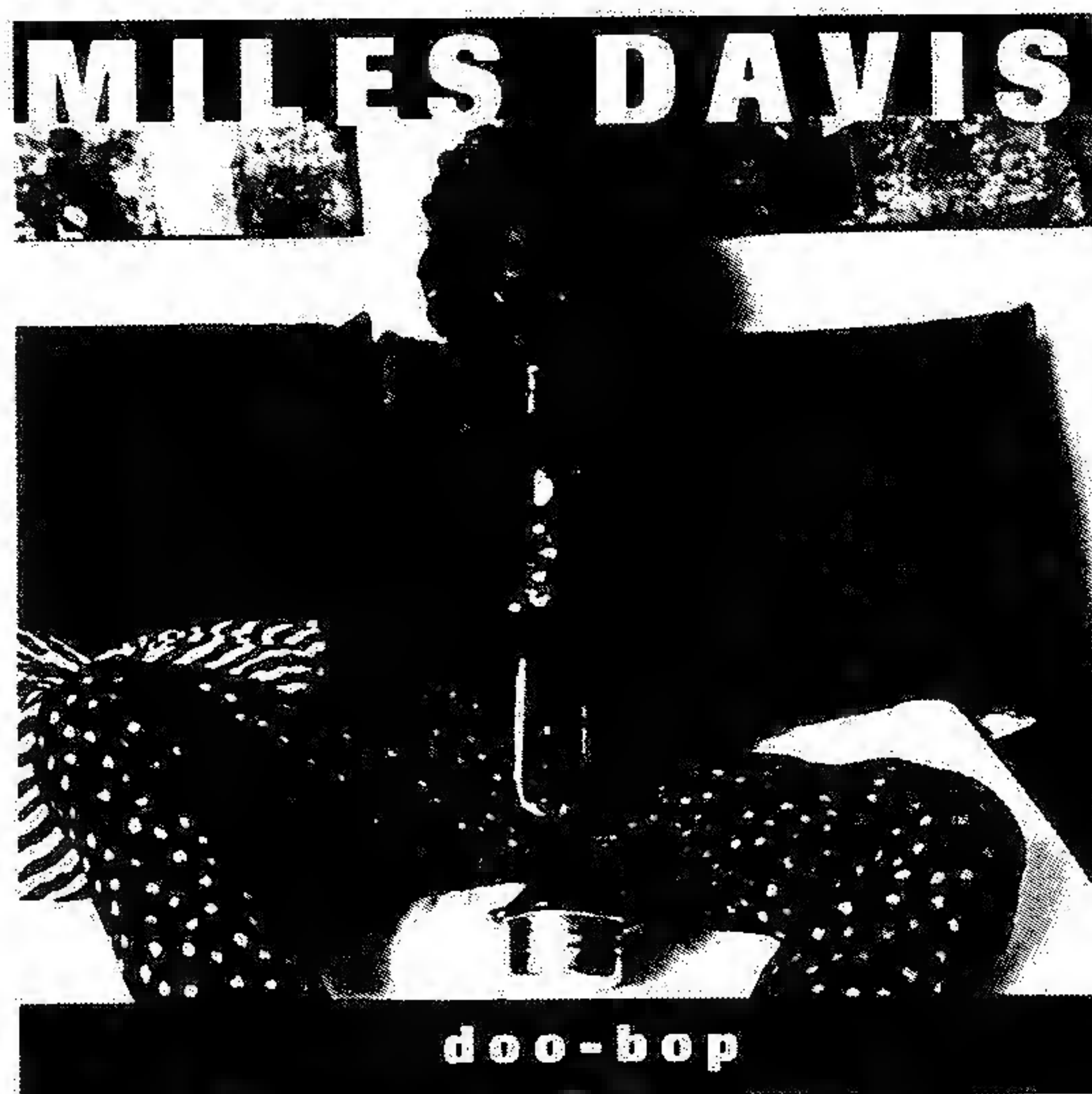


Illustration 2 : pochette de disque de *Doo Bop*

IV. TUTU : UNE BRÈVE ANALYSE

4.1. La technique de composition par superposition

Tutu fait partie de ces œuvres musicales dont l'analyse avec la partition pour seul support ne permet pas d'en illuminer tous les arcanes. Comme cela est fréquent dans le jazz, seuls les éléments principaux tels que le thème et la grille harmonique ont éventuellement pu être notés par le compositeur, Marcus Miller en l'occurrence. Une transcription de l'enregistrement dans son intégralité, fût-elle possible, n'apporterait rien de plus car elle conduirait inévitablement à considérer comme définitives les parties improvisées. En somme, il est essentiel de garder à l'esprit que les compositions de *Tutu* ne sont pas le fruit d'un travail d'écriture musicale au sens traditionnel du terme.

Comme le souligne Marcus Miller, *Tutu* a été composé d'une manière analogue à celle d'un peintre, par un processus de superposition de couches sonores : « *Je vais coucher ce rythme, puis l'écouter un peu, ensuite ajouter une basse, puis des accords, et finalement ajouter Miles. C'était comme une peinture, vous en mettez un peu, prenez du recul, puis vous observez et imaginez ce que vous pouvez ajouter. C'était une nouvelle façon de faire de la musique, en tout cas dans le monde du jazz.* »³³ Compte tenu de ces propos, l'enjeu de l'analyse consistera dans un premier temps à identifier et caractériser la palette sonore utilisée. Une fois ce travail préalable réalisé, nous pourrions alors observer la façon dont les divers éléments ont été combinés, tant sur le plan synchronique que syntactique.

Puisqu'il s'agit de musique jazz, il conviendra également de distinguer les éléments fixés et les éléments non fixés. Dans cette terminologie proposée par Laurent Cugny³⁴, les éléments fixés représentent habituellement le thème, la grille harmonique, les *riffs*, etc. Autrement dit, ce sont les parties musicales qui seraient résistantes d'une interprétation à l'autre dans des conditions *live*. Les éléments non fixés sont ceux qui relèvent davantage de l'improvisation, comme les solos par exemple.

4.2. Les ingrédients

4.2.1. L'influence de l'avant-garde afro-américaine

L'audition des premières secondes de « *Tutu* » suffit pour nous renseigner sur l'orientation esthétique de l'ensemble de l'album. L'accord plaqué qui ouvre le titre possède à lui seul une identité sonore riche de sens. Son originalité ne réside pas dans sa nature – un simple accord de quinte – mais dans sa couleur timbrale. En effet, il est joué au synthétiseur à partir d'un son émulant un tutti d'orchestre jouant staccato. Intitulé *Orchestra Hit* dans la norme General MIDI, ce son symbolisait l'avant-garde afro futuriste de la musique hip-hop du début des années 1980, avant qu'il ne soit rapidement repris dans des productions plus commerciales³⁵. La modernité ainsi suggérée par ce timbre instrumental est de surcroît renforcée par ceux des nombreux effets de synthétiseurs joués sur un Ober-

heim Xpander et un PPG Wave 2.2 qui enrichissent l'arrière-plan de la texture tout au long du titre. Le son des machines est donc particulièrement audible dans cet album et il est évident que celui de la boîte à rythme Linn 9000 avec laquelle s'instaure un véritable dialogue rythmique durant les quatre mesures d'introduction de « Tutu » accentue cette impression.

Comme l'Orchestra Hit, la Linn 9000 était effectivement très appréciée depuis sa sortie au début des années 1980 dans le milieu hip-hop ainsi que du côté des musiques électroniques *house*. On remarquera ici que Marcus Miller a réussi à contourner l'écueil de la rigidité mécanique de la machine. Pour combler le manque de variations dans la vitesse, l'ingénieur du son Peter Doell et lui ont ainsi appliqué un traitement soigné à la cymbale *ride* : « *Le sample de cymbale ride que nous avons sur "Tutu" était incroyable. Il y avait deux samples avec deux attaques différentes, l'une forte et l'autre douce, et de hauteurs légèrement différents.* »³⁶ Afin d'humaniser le jeu de la caisse claire, Marcus Miller et Jason Miles en ont ajouté une seconde en *overdub*. Essentiellement jouée en *ghost notes*, sa présence permet non seulement d'agrémenter le rythme principal issu du style New Orleans que Miles Davis aurait suggéré pour « Tutu », mais également de se rapprocher de la finesse de jeu à la caisse claire d'un « vrai » batteur (figure 1).

Boîte à rythme et synthétiseurs sont sans aucun doute les éléments signatures de *Tutu*. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce sont ces deux instruments qui ouvrent la plupart des titres de l'album, dont les trois au programme. L'ajout de nombreuses percussions comme des congas, du tambourin et des shakers contribue aussi à la création de ces tableaux polyrythmiques. Comme l'explique le *sideman* Paulinho DaCosta qui a joué dans « Tutu », la présence des percussions anime constamment la surface sonore de l'enregistrement dans le registre aigu : « *Mon rôle est d'ajouter un peu de parfum, un petit support qui lie ensemble certaines pistes, de mettre un peu d'épices au-dessus.* »³⁷

D'autres éléments non fixés viennent régulièrement s'immiscer au sein des images sonores élaborées par Marcus Miller telle cette basse *fretless* dans « Tutu ». Inspiré par les audaces mélodiques et le timbre instrumental de Jaco Pastorius, le rôle soliste de cette basse, principalement jouée dans le registre aigu, permet de remplacer l'absence de guitariste. Dans les mots de Marcus Miller, la basse *fretless* « *danse autour de la ligne principale* »³⁸, laquelle est jouée en *slap*, une technique dont le musicien est devenu maître (figure 2). Très en vogue dans la musique funk et le jazz-rock, ce mode de jeu particulier consiste à frapper les cordes graves avec le pouce et en tirer les cordes aiguës avec l'index et le majeur. On l'entend de manière très nette dans « Tomaas » (de 0'51 à 0'58 par exemple). Dans ce titre, l'effet percussif du *slap* est par ailleurs accentué par la superposition d'un son de basse synthétique au timbre granuleux jouée en *slides* descendants. Le registre grave de la texture sonore est ainsi hypertrophié, dans un esprit similaire à celui que l'on trouve fréquemment dans les musiques funk. La parenté avec ce genre ne s'arrête pas là puisque la partie de guitare électrique entendue à gauche

est une réminiscence du style de James Brown. En revanche, son timbre clair brillant et tranchant est typique des années 1980, tout comme le sont les cocottes durant le premier solo dans « Portia » (de 2'20 à 2'45).

Les trois œuvres au programme sont donc sensiblement construites sur un principe similaire. La boîte à rythme et la basse principale installent le *groove*, les synthétiseurs assurent l'harmonie. Autour de ce socle gravitent généralement les percussions afro-latines, les effets sonores, les guitares électriques, ou tout autre instrument soliste secondaire comme la basse *fretless* dans « Tutu » et la clarinette basse dans « Tomaas ». Les tapisseries sonores ainsi tissées vont servir de support au jeu mélodique durant les thèmes et les solos.

4.2.2. Réminiscences

Malgré toute la modernité qui se dégage à cette époque des sons de la section rythmique, *Tutu* reste imprégné de la marque Miles Davis. Lors de la composition du titre éponyme, Marcus Miller souhaitait qu'il « *reflète divers éléments de l'héritage musical de Miles Davis.* »³⁹ Le bassiste évoque même la volonté d'une mise en musique du visage de Davis, une tentative de révéler son image de « Prince of Darkness ». Le statisme de la grille harmonique du thème connote par exemple le jazz modal que pratiquait le trompettiste à la fin des années 1950. Évitant toute idée de progression syntaxique, Miller préfère ainsi varier les couleurs harmoniques sur le *riff* de basse en *Sol* (figure 3). L'ambiance générale de « Tutu » n'est pas non plus sans rappeler celle du générique de *Ascenseur pour l'échafaud* comme le remarquait la critique Pascale Barithel⁴⁰. Ce parallèle esthétique s'explique notamment par le prégnant effet de réverbération appliqué sur la trompette dans les deux œuvres. La présence des trombones, qui ont en fait été échantillonnés, est une référence au style cool de la fin des années 1940 chez Davis lorsqu'il officiait avec un ensemble de cuivres.

Dans le même ordre d'idées, le duo de solistes de « Portia » formé par la trompette et le saxophone soprano est un clin d'œil à la période jazz-rock de Miles Davis durant laquelle Wayne Shorter troque la sonorité ronde du saxophone ténor pour celle plus nasale et aiguës du soprano. On pourrait d'ailleurs croire que ce titre a été composé à l'époque où Miles Davis sortit *Sketches of Spain* : « *Je savais qu'il était très épris du son espagnol [...]. Et "Portia" contient beaucoup de ces sonorités espagnoles, surtout la gamme.* »⁴¹ La gamme dont parle Marcus Miller est parfaitement perceptible dans l'interlude joué à l'unisson (à l'10 par exemple) et les solos (de l'54 à 2'45 entre autre). De notre point de vue, il ne s'agit pas réellement d'une gamme espagnole car nous sommes en présence d'un intervalle de quinte diminuée (*Mi-Sib*) qui signe plutôt le mode locrien sur *Mi* avec le sixième degré mobile (*Mi-Fa-Sol-La-Sib-Do/Do#-Ré-Mi*).

Il ne manquait finalement que l'apport du principal intéressé pour que cet album composé pour Miles Davis devienne un album de Miles Davis. Sa signature sonore est identifiable dès sa première entrée dans « Tutu ». On peut

déjà ressentir l'influence du blues qui l'a toujours poursuivi⁴². Issu de la gamme pentatonique mineure sur Sol, Davis greffe dans ce motif mélodique descendant la quinte diminuée (Réb), la fameuse *blue note* qui donne la couleur du blues. C'est presque exclusivement à partir de cette gamme que Miles Davis construit ses improvisations durant tout le titre, n'utilisant que rarement la seconde majeure (La) et la sixte mineure (Mib). Et puis il y a ce timbre de la sourdine Harmon, à la fois calfeutré et métallique, dont Miles Davis retirait le tube central. Comme Jimi Hendrix avec la pédale wha-wha, cette sourdine est presque devenue synonyme de Miles Davis.

Loin de toute grandiloquence, le style de jeu du trompettiste est souple et relaxé. Certes, il joue avec la technique des demi-pistons⁴³ et emploie divers effets de glissando⁴⁴, mais ce n'est pas la virtuosité qui caractérise Davis. Le phrasé du trompettiste peut parfois laisser l'impression d'être hésitant ou imprécis. Dans la première élocution du thème de « Portia », notons par exemple comment il prend le soin de ne pas attaquer ses notes exactement sur le premier temps de la mesure (à 0'25 et 0'40 notamment). Miles Davis n'est pas dépendant de l'accompagnement, il flotte au-dessus de lui. Le carcan harmonique et rythmique n'est pas un cadre dans lequel il s'enferme, mais un espace où il peut se déplacer à sa guise, tel un électron libre.

4.3. La mise en forme

4.3.1. L'espace sonore

Grâce aux possibilités offertes par les technologies de l'enregistrement, la composition des titres de *Tutu* s'est donc élaborée graduellement, par le jeu de la superposition de multiples couches sonores. Miller et son ingénieur du son disposant de magnétophones multipistes, la répartition des diverses parties musicales sur des pistes séparées leur permet de contrôler plus facilement la mise en espace des sons. Ainsi, ils n'ont pas hésité à créer un espace sonore artificiel, c'est-à-dire présentant une image acoustique qui ne peut exister sous cette forme que sur le disque.

La configuration spatiale de la partie de batterie de « Tomaas » en est un parfait exemple (figure 4). Il s'agit en fait d'une fusion entre la boîte à rythme et une batterie acoustique jouée par Omar Hakim⁴⁵. Après le *shunt* sur la nappe de synthétiseur qui ouvre le titre, une descente de toms est jouée. Ces derniers font l'objet d'une panoramisation très employée dans les disques de rock qui consiste à les répartir sur toute la dimension horizontale de la scène virtuelle. Ainsi, le tom aigu est placé à droite, le tom médium est centré, et le tom grave est à gauche. À 0'15, un second charleston fait son entrée, très certainement joué par Omar Hakim. Celui-ci est placé du côté opposé au premier charleston ce qui engendre une animation polyrythmique constante dans le registre aigu de la texture sonore. Enfin, Miller ajoute sporadiquement des sons presque subliminaux de percussions électroniques, balayant latéralement l'espace sonore d'un côté à l'autre : c'est une pa-

noramisation dite dynamique (à 0'41, 1'23 et 1'28 par exemple).

L'ajout d'un effet de spatialisation sur certains fûts de la batterie permet aussi de créer une image acoustique surnaturelle. Dans « Portia », on constate par exemple que les sons de grosse caisse et de charleston sont secs, c'est-à-dire dénués de toute résonnance. Par opposition, une forte réverbération doublée d'un écho une fois sur deux a été appliquée sur la caisse claire. Concrètement, cela signifie que l'espace sonore de la batterie est multiple, comme si les divers fûts n'avaient pas été placés dans la même pièce lors de l'enregistrement.

De manière générale, l'espace sonore des titres de *Tutu* se caractérise par une mise en emphase du registre grave couvert par la basse et la grosse caisse et du registre aigu des cymbales et autres percussions. La prééminence de ces instruments est finalement plus importante que celle de la trompette de Miles Davis, plutôt située au second plan, tandis que les éléments harmoniques et les solistes secondaires forment l'arrière plan.

4.3.2. La progression dramatique

Comme le précise Marcus Miller, tout l'enjeu avec ce type de processus compositionnel par stratification réside dans le subtil dosage des couches sonores superposées afin de créer une progression dramatique pertinente : « *Quand vous créez de la musique comme une peinture, il y a un certain danger à ajouter trop de couleurs et de textures, et ainsi encombrer les divers éléments.* »⁴⁶

Dans le tableau ci-dessous, nous pouvons observer les couches sonores présentes dans chacune des sections et sous-sections de « Tutu » (figure 5). On constate ainsi une tendance à l'accumulation progressive de couches d'une présentation du thème à l'autre : la première réexposition introduit successivement deux nouveaux éléments non fixés (solos de trompette puis basse *fretless*) ; ceux-ci sont repris dans la deuxième réexposition mais sous un aspect inévitablement différent puisque ce sont des improvisations ; la dernière greffe l'accord Orchestra Hit du synthétiseur jusque-là seulement entendu dans l'introduction et les interludes. En ce concerne ces derniers, il apparaît très nettement que l'image sonore présentée est différente à chaque occurrence. L'ajout ou le retrait du *groove* de basse électrique, parfois de la cymbale *ride*, la présence ou non des effets de synthétiseurs ou de la basse *fretless* sont autant de stratégies pour créer de la diversité au sein d'une structure qui se contente pourtant d'enchaîner thème et solos.

Dans une récente interview, le producteur Tommy LiPuma dévoilait que Marcus Miller et l'ingénieur du son Eric Calvi ont passé toute une soirée à sélectionner les meilleurs passages et à les assembler⁴⁷. En d'autres termes, la progression dramatique des arrangements de *Tutu* est le résultat d'un montage poly-phonographique.

4.4. Conclusion

À l'époque où l'album est sorti, *Tutu* renvoyait à la modernité dans le jazz. Pour

quelles raisons ? Nous l'avons vu, ce n'est pas tant dans le jeu de Miles Davis ou la recherche de trames harmoniques particulières qui ne sont que des réminiscences. L'importance accordée aux éléments rythmiques était elle aussi intégrée depuis une décennie, comme le précise Marcus Miller : « Dans les années 1970, nous avons bifurqué vers une musique qui était plus influencée par le rock et plus connectée avec les traditions africaines où le rythme était primordial, la mélodie étant juste là pour lui donner de variations. »⁴⁸

En définitive, ce sont plutôt les timbres des synthétiseurs et de la boîte à rythme ainsi que l'apport des techniques de production is-

sues des musiques populaires dans la création d'espaces sonores virtuels qui ont probablement divisé la critique. Même le processus de composition avait marqué les esprits des spécialistes. « Miles ne donne plus, comme l'indiquaient ses pochettes de la fin des années soixante, des "directions en musique", se contentant d'intervenir au stade ultime, pour apposer sa trompette sur des thèmes déjà entièrement conditionnés » retient le journaliste Yves Bigot à la mort de Davis⁴⁹. Au fond, Tutu n'était pas seulement une nouvelle façon de faire de la musique : c'étaient les valeurs musicales du jazz qui étaient, une nouvelle fois, bouleversées.



Figure 1. Groove principal de batterie de « Tutu »

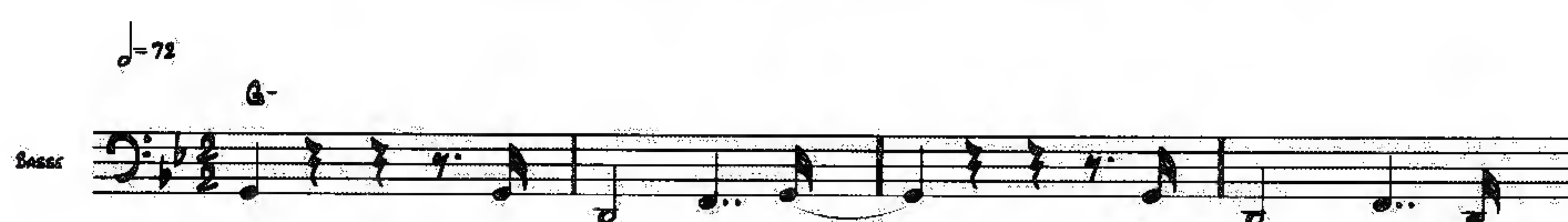


Figure 2. Riff principal de basse de « Tutu »



Figure 3. Thèmes de « Tutu »

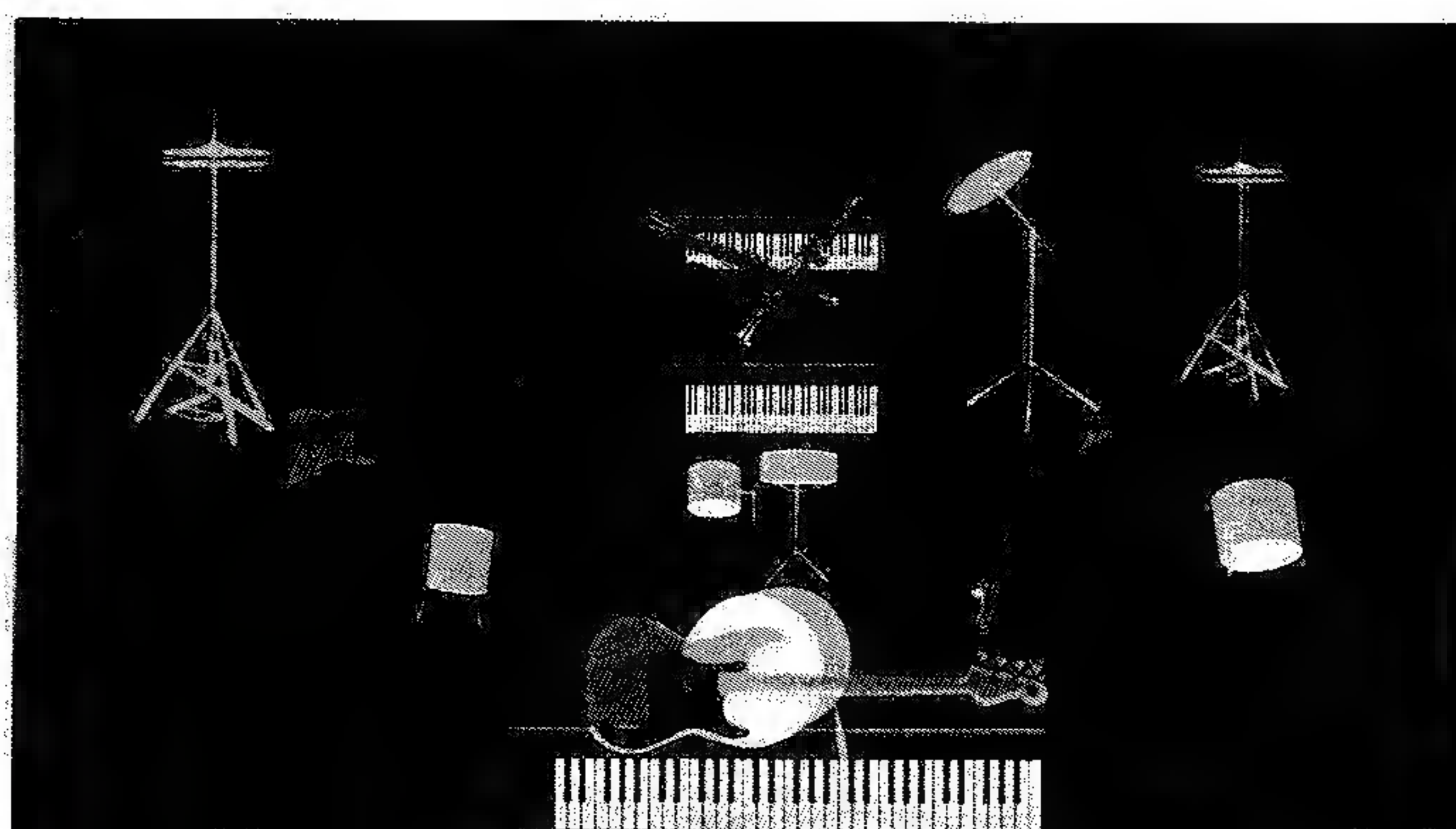


Figure 4. Mise en espace de « Tomaas »



Figure 6. Motif de synthétiseur de « Tutu »



Figure 7. Transition à l'unisson de « Tutu »

Structure	Introduction		Thème-exposition				Solo	Thème-réexposition				Solo	Thème-réexposition				Solo	Thème-réexposition + solo				Solo
Sous-sections			Th	Int	Th	Tran	Int	Th	Th	Tran	Int	Int	Int	Th	Th	Tran	Int	Int	Th	Th	Th	Int
Nb mesures	8	12	8	4	8	4	8	8	8	4	4	16	16	8	8	4	8	8	8	8	8	16
Éléments fixes																						
Éléments non fixes																						
Solos trompette																						

Figure 5. Structure de « Tutu » (Th. : thème / Int. : interlude / Tran. : transition).
Voir aussi les figures 6 et 7.

(*) Maître de conférences et directeur du département de musicologie à l'Université de Bourgogne.
(**) Professeur agrégé, chargé de cours à l'Université de Bourgogne.

Notes

¹ Déjà sérieusement mis à mal depuis la fin des années 1950 et les structures modales de titres comme « Flamenco Sketches » qui ne se fondent plus sur un thème mais sur des échelles modales à partir desquelles les musiciens doivent improviser.

² Le groupe de scène de Miles Davis restera encore quelques temps tributaires de la formule « quintette » alors même que ses enregistrements studio montraient des évolutions sensibles.

³ CUGNY, Laurent « Sur le Miles Davis électrique », inédit, 2ème colloque Miles Davis, Université de Saint-Louis (Missouri), p.2. Texte que l'on peut télécharger au format PDF à cette adresse : <http://omf.paris-sorbonne.fr/Textes-Laurent-Cugny> (consultée le 29 juillet 2013).

⁴ COLE, George, *The Last Miles, The Music of Miles Davis, 1980-1991*, The University of Michigan Press, 2005.

⁵ Miles Davis avec Quincy Troupe, *op. cit.* p.287.

⁶ *Idem*, p.287.

⁷ *Idem*, p.295.

⁸ N'oublions pas toutefois que *We Want Miles* a fait l'objet d'un montage studio par Teo Macero, comme le furent les *live* de la période précédente. Autrement dit : ce que l'on entend sur le disque n'est pas forcément un témoignage fidèle de ce qui a été joué.

⁹ *Idem*, p.305.

¹⁰ Robert Irving III est, dans le premier cité, crédité à l'acoustic piano et au Yamaha CP30, et Joe Sample joue dans le titre « Amanda » du second.

¹¹ Il faut souligner que jusqu'à *Decoy*, Miles conserve l'habitude de mêler dans ses albums dits « studio », des séances effectivement enregistrées en studio et des morceaux *live* retravaillés. C'est le cas entre autres dans *Star People* et *Decoy*.

¹² Déjà utilisés de manière sporadique dans *The Man With The Horn* (le mini moog) et dans *Star People* (vraisemblablement un Oberheim OBXa et uniquement joués par Miles)

¹³ Il faut toutefois souligner que Herbie Hancock, en publiant *Future Shock* en 1983 (soit la même année que *Decoy*), avait déjà réalisé un album de « machines », allant même jusqu'à explorer un monde que Miles n'aborda que quelques années après : le hip-hop. Le titre phare de l'album de Hancock fut également remarqué pour son clip : http://www.dailymotion.com/video/xs39y_herbie-hancock-rockit_music

¹⁴ George Cole, *op. cit.* p.116. Notre traduction.

¹⁵ Le bruit du train ouvrant MDI/*something on your mind* est typique. Il s'agit d'un son d'usine (le DX7 était livré avec deux cartouches de sons dont un certain nombre d'effets : sifflets, « take off », sons d'explosion et autres bruitages entendus notamment dans la dernière plage de l'album.) Dans *You're Under Arrest* est également fait un large usage du Korg Poly 6.

¹⁶ « Miles Davis juge de touches » dans *Guitare & Claviers* n°79, novembre 1987, p. 64-79 et 156-159.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Voir à ce sujet le livre de Matthieu Thibault consacré à *Bitches Brew* (THIBAUT, Matthieu, *Bitches Brew ou le jazz psychédélique*, Marseille, Le Mot et Le Reste, 2012.)

¹⁹ Franck Bergerot dans *Miles de A & Z* (Paris, Castor Music, 2012) souligne que « Come Get It » est l'un des deux enregistrements *live* présent sur *Star People*. Le titre venait de substituer en ouverture de concert à « Back Seat Betty » tout en en conservant les accords initiaux.

²⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=JwdN4nMzwDU> (D-Train, « Something on Your Mind » consulté le 8 août 2013)

- ²¹ Nous ne pouvons développer ici ce point et renvoyons le lecteur au chapitre que consacre au projet George Cole (*The Last Miles*, chapitre 13, p. 205 et sqq.)
- ²² Davis (Miles) avec Quincy Troupe, *L'autobiographie*, p. 320-321.
- ²³ « Miles Davis juge de touches » dans *Guitare & Claviers* n°79, novembre 1987, p. 64-79 et 156-159.
- ²⁴ Davis (Miles) avec Quincy Troupe, *L'autobiographie*, p. 321.
- ²⁵ Bootleg intitulé *Crucial*.
- ²⁶ Davis (Miles) avec Quincy Troupe, *L'autobiographie*, p.332
- ²⁷ À l'heure où nous écrivons ces lignes (août 2013), nous apprenons le décès de George Duke.
- ²⁸ Voir l'entretien avec Marcus Miller dans ce même dossier.
- ²⁹ Entretien informel avec Philippe Gonin, Vienne 29 juin 2013.
- ³⁰ Il existe un clip vidéo de « Doo Bop Song » visible sur youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=BJ6tLEjiA> (consulté le 8 août 2013). Miles se laissa tenter par la vidéo dès *Decoy* (« une bagatelle » déclare-t-il par la suite – voir *Guitare & Claviers*) et pour *Tutu*.
- ³¹ Voir notamment leur relecture du « Cantaloop » de Herbie Hancock (http://www.dailymotion.com/video/xpfkf_us3-cantaloop_music consulté le 8 août 2013)
- ³² Les catégorisations restent toujours artificielles mais, en quelques mots, l'Acid Jazz possède des racines dans la funk, la soul et le hip-hop/rap. Les musiciens usent de samples (échantillons). Le Nu Jazz a un côté plus electro (on l'appelle parfois e-jazz ou electro jazz). Les frontières de ces deux styles restent toutefois assez floues et renvoient à une quantité disparate d'artistes divers.
- ³³ "I'm going lay down this rhythm, then I'm going to listen to it for a bit, and then add a bass, add some chords, and eventually we're going to add Miles. It was like a painting - you do a little bit, you stand back and you look at it and imagine what you can add. It was a new way of making music, at least in the jazz world." Marcus Miller cité dans COLE, George, « Interview : Marcus Miller, Tutu revisited », <http://www.thelastmiles.com/interviews-marcus-miller-tutu-revisited.php>
- ³⁴ Voir à ce sujet : CUGNY Laurent, *Analyser le jazz*, Outre Mesure, 2009, p. 119.
- ³⁵ Voir à ce sujet : FINK Robert, « The story of ORCH5, or, the classical ghost in the machine », *Popular Music*, Volume 24, n°3, 2005, p. 339-356.
- ³⁶ "The ride cymbal sample we had on «Tutu» was incredible. You could have two different samples for two different attacks, a loud one and soft one and you'd pitch them slightly differently." Doell Peter cité dans COLE, George, « Interview : Peter Doell, Tutu studio engineer », <http://www.thelastmiles.com/interviews-peter-doell.php>. Note: il y a une erreur dans la retranscription originale car elle mentionne « Portia » au lieu de « Tutu », ce qui est invraisemblable puisqu'il n'y a pas de cymbale ride dans « Portia ». Donc c'est bien de « Tutu » dont parle Peter Doell.
- ³⁷ "My role is to add a little flavour, a little support that glues together certain tracks", "I put a little spice on the top." Paulinho DaCosta cité dans COLE, George, *The Last Miles: The Music of Miles Davis, 1980-1991*, University of Michigan Press, 2005, p. 250.
- ³⁸ "If you hear 'Tutu' there's a low bass playing the main bass line and there's a fretless bass above it dancing around it, and that's how I originally heard it." Marcus Miller cité dans COLE, George, *Op. cit.*, p. 248.
- ³⁹ *Ibid.*
- ⁴⁰ BARITHEL, Pascale, *Jazz Magazine*, n° 355, novembre 1986, citée dans « Miles Davis : Tutu », <http://mediatheque.cite-musique.fr>
- ⁴¹ "I knew he was really connected to that Spanish sound. [...] So Portia has lot of that Spanish sound in it, particularly the scale." Marcus Miller cité dans COLE, George, *Op. cit.*, p. 253.
- ⁴² On peut à ce sujet aller voir le bref extrait d'un entretien avec Miles, contemporain de la sortie de *Tutu* dans lequel il expose sa manière de jouer le thème. Visible sur le site de l'INA (<http://www.ina.fr/video/I09286993/miles-davis-a-propos-des-arrangements-de-tutu-video.html>, consulté le 9 août 2013).
- ⁴³ Voir à 4'53 dans « Portia » par exemple.
- ⁴⁴ Comme la technique du *fall* à 4'23 dans « Portia » par exemple.
- ⁴⁵ Il est difficile de déterminer avec précision les éléments provenant de l'un ou de l'autre. Compte tenu de leur timbre synthétique, on peut honnêtement supposer que les toms et la caisse claire appartiennent à la boîte à rythme.
- ⁴⁶ "When you're creating a music like a painting there is the danger of adding too many colours and textures and then cluttering the various elements." Marcus Miller cité dans COLE, George, *Op. cit.*, p. 251.
- ⁴⁷ "I'll never forget when Miles put his solo on 'Tutu,'" LiPuma adds. "It was the first time down. Bam, that was it. I kept looking around to the tape machine, making sure it was recording, because it was so good. Overdubbing the nonsolo parts to the track probably cost Miles a couple of hours, and Marcus, Eric and myself spent an evening picking the best sections and putting it all together." Tommy DiPulma cité dans TINGEN Paul, « Miles on target », *Jazztimes*, mars 2002, <http://jazztimes.com/articles/20021-miles-davis-miles-on-target>. Note : ces propos confirment donc ceux de Miller (voir « Entretien avec Marcus Miller ») sur les solos de Miles bien qu'il omet les précisions de LiPulma ci-dessus concernant les overdubs.
- ⁴⁸ "Then in the Seventies, he switched to music that was more influenced by rock and more connected to African; where the rhythm was the lead and the melody was just there to give the rhythm variety." Marcus Miller cité dans COLE, George, *Op. cit.* <http://www.thelastmiles.com/interviews-marcus-miller-tutu-revisited.php>
- ⁴⁹ BIGOT Yves, « Ascenseur pour les charts pop », *Libération*, 30 septembre 1991.

Eric Regnier (*)

Commentaire d'écoutes comparées

Davis/Miller, *Tomaas* (1986) / Coleman, *Free jazz* (1960)

L'album *Tutu* de Miles Davis a été controversé et a donné lieu à une petite querelle des Anciens contre les Modernes. Les principales critiques se sont portées sur la technique de l'*overdubbing* qui permet au même musicien d'enregistrer plusieurs pistes l'une après l'autre et d'avoir ainsi un don d'ubiquité musicale. Ce procédé est accusé d'empêcher l'émulation de groupe, cette magie de la rencontre musicale *in vivo* d'avoir lieu, certains y voyant l'essence du jazz. Il est donc intéressant de rapprocher l'un des morceaux les plus « écrits » de cet album, des plus travaillés au mixage d'un autre qui peut sembler ainsi son parfait opposé : *Free Jazz* d'Ornette Coleman, improvisation collective pour double quatuor et acte de naissance du mouvement du même nom. Ces deux pièces ont été pourtant également et sous le même chef d'accusation, mises au pilori par les gardiens du temple qui affirmèrent chacun en leur temps que ni l'un ni l'autre ne sont encore du jazz. Nous pourrions, en les comparant, relever des éléments enrichissant ce débat.

Free Jazz commence par un fouillis de traits virtuoses atonaux qui s'assemblent en fanfare dissonante avant de laisser libre cours aux improvisations des solistes. Celles-ci seront émaillées de traits solistes superposés, mais au second plan, avant le retour périodiques de fanfares dissonantes qui sont autant de balises formelles que de respirations à grande échelle. Le principe étant que chaque musicien se sente libre de tout carcan mélodique, harmonique et rythmique dans cette improvisation géante. Cette liberté est particulièrement perceptible du fait que les deux quatuors possèdent chacun un batteur et jouent simultanément. Le rendu est décrit sans équivoque sur la pochette originale : « *Exactement comme ce fut joué en studio* » c'est-à-dire sans coupure ni *overdub* ni mixage. Ce qui donne, les deux quatuors se faisant face : saxophone, trompette, contrebasse et batterie dans le canal gauche de la stéréo et clarinette basse, trompette 2, contrebasse 2 et batterie 2 dans le canal droit.

L'*overdubbing* présent dans *Tomaas* et dans tout l'album *Tutu* permet, *a contrario*, de pouvoir tout contrôler en mixant, rajoutant ou effaçant après coup. Cet éloignement de ces côtés « collectif » et « libre » de la tradition jazz est encore renforcé par l'emploi d'une boîte à rythme préprogrammée dont l'aspect robotique du jeu est tout de même atténué par des interventions coloristes d'un vrai batteur. Cependant, voilà encore un point que n'oublia pas la critique.

Dans *Free jazz*, il n'y a pas de thème, pas de grille harmonique (aucun instrument harmonique n'a été convoqué), pas de retour d'une partie ou d'une section. Tout cela fait qualifier cette musique d'inaudible, même si on connaît son contexte historique et politique (en pleine lutte pour l'égalité des droits civiques, le mot « *free* » a une résonance qui donne un sens à ce qu'on pourrait prendre pour un simple défoulement). Les deux rythmiques jouent ensemble et produisent pourtant un *groove* swingué régulier. Seulement, quand la contrebasse de droite joue une *walking bass* très libre et donc atonale, celle de gauche improvise comme un soliste dans un registre plus aigu. On discerne chez les vents un respect du soliste qui (sans mixage, rappelons-le) conduit les autres vents à jouer au second plan, même s'ils produisent des phrases sans aucun rapport rythmique, harmonique ou mélodique avec ce même soliste. Les musiciens savent donc se montrer instinctivement très complémentaires.

Si on se réfère à la forme de *Tomaas*, on remarque que l'élément d'improvisation est, malgré tout, présent tout au long de la pièce. Au début, des fusées improvisées, deux chorus, puis, en *overdubbing* du thème joué conjointement à la trompette et au synthétiseur, de nombreuses interventions de trompette superposées surtout dans les derniers exposés. En établissant la liste des pistes utilisées, on envisage l'ampleur du travail d'arrangement et de mixage. En simplifiant, on arrive à isoler la batterie, les percussions, la basse, deux guitares, deux ou trois claviers, trompette, clarinette basse et saxophone soprano. Il est admirable de constater comme chacun semble jouer en creux des autres – à part Miles Davis, évidemment, qui est le soliste principal – en plus de la répartition stéréophonique (panoramique).

Ainsi, on sent dans les deux pièces, un fourmillement qui rappelle le *Dixieland*. Dans ce style du début du XX^e siècle, le principe contrapuntique est le suivant : Sur une base rythmique et harmonique assurée par une basse et un banjo par exemple, on trouve au premier plan trois instruments qui improvisent simultanément sans se gêner pour la simple raison qu'ils jouent chacun dans sa propre tessiture (clarinette dans l'aigu, trompette dans le médium et trombone dans le grave). Louis Armstrong a beaucoup participé à l'essor de ce style et à sa diffusion ensuite. Il est donc normal qu'il imprègne tout le jazz comme une section d'ADN. Ces deux morceaux n'y font pas exception et cela doit être pris en compte dans le débat qui les concerne.

(*) Professeur agrégé, 1^{er} Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP

Fiche de synthèse : dossier Miles Davis

Parti du Be-Bop (avec Charlie Parker) puis devenu l'un des fondateurs du cool (*Birth of The Cool*, 1948), initiateur du jazz modal (*Kind of Blue*, 1959), Miles Davis eut cette constante préoccupation de ne jamais se répéter, de toujours chercher de nouvelles directions, de faire évoluer son langage musical. Les années 1960 le voient électrifier sa musique et tenter une fusion entre différentes expressions parfois venues de la rue pour donner au « jazz » (terme générique recouvrant dès lors bien des modes d'expression) une nouvelle impulsion.

I. VERS LA FUSION JAZZ, FUNK, ROCK

Jazz et rock doivent tous deux au blues, véritable ferment de la musique afro-américaine.

- Né au début du XX^e siècle, le jazz ne tarde pas à ériger l'improvisation (collective dans le premier style New Orleans, puis individuelle dès les années 1920) comme élément d'écriture privilégié dans une structure formelle relativement rigide et constante (thème / improvisations / thème) sur un grille harmonique donnée. De nombreux courants se succèdent : hot, swing, be-bop, cool, faisant parfois éclater cette structure établie comme dans le free jazz ou le jazz fusion. Le genre est marqué par quelques figures de proue comme Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker, John Coltrane et Miles Davis.

- Le rock, qui se structure au milieu des années 1950 autour d'une formule alternant couplets et refrains agrémentés d'un pont, connaît également une évolution rapide. Dans les années 1960, sous l'impulsion du rock psychédélique puis dans les années 1970, sous celle du rock « progressif », ces structures éclatent à leur tour. Très tôt – dès que les progrès techniques le permirent – le studio prend une place importante, privilégiant la technique de l'*overdub* (enregistrement successif de strates superposées) pour créer des œuvres musicales enregistrées (et non plus seulement des témoignages figés d'un instant donné.)

I.1. Miles électrique

C'est dans ce contexte des 60's que Miles engage une mutation de sa musique vers une électrification progressive de son groupe (*Miles in The Sky*, 1968, *Filles de Kilimanjaro*, 1968) et se sert de plus en plus du studio (avec l'aide de Teo Macero) comme d'un instrument permettant de mettre en forme des improvisations libres sur des structures minimales enregistrées pratiquement en continu durant les séances. Les séquences choisies sont montées, restructurées pour donner naissance à des albums fondamentaux (*In A Silent Way* (1969) et surtout *Bitches Brew*, en 1969-1970) qui deviennent ainsi de purs objets de studio.

Non content d'électrifier son propre son, Miles, en restant aux marges du free jazz, cherche d'autres alternatives. Son choix, influencé par les musiques de James Brown, Sly Stone ou Jimi Hendrix se tourne alors vers un groove binaire également empreint de rock. C'est cet amalgame entre groove funk, rythmes rock et improvisations jazz qui donne naissance à l'un des courants majeurs du jazz des années 1970 : le jazz rock ou jazz fusion.

I.2. Les années 1970 et la fusion

Dès lors, de nombreux musiciens, souvent passés par l'orchestre de Miles, donnent naissance à une musique virtuose et complexe (*Weather Report* avec Joe Zawinul et Wayne Shorter, *Return to Forever* avec Chick Corea), cherchant parfois du côté des racines africaines pures (Mwandishi avec le pianiste Herbie Hancock qui fonde ensuite *Headhunters*) ou se laissant tenter par les sonorités hindoues (*Mahavishnu Orchestra* puis *Shakti* avec John McLaughlin)

II. CHEMINS VERS TUTU

2.1. Les années de silence et le retour (1975-1980)

En 1975, Miles cesse toute activité musicale. Il ne revient sur la scène musicale qu'en 1980. Elle a alors changé et le trompettiste s'engage dans un nouveau projet avec de jeunes musiciens. Il ne peut le mener à bout et engage une deuxième équipe. C'est ce mélange qui forme l'album du retour *The Man With The Horn* sur lequel se côtoient à la fois les stigmates du passé (« *Aïda* », « *Fat*

Time ») et les signes du futur (« Shout », « The Man With The Horn »).

Son retour sur scène (*We Want Miles*) montre que ses conceptions scéniques ont également évolué par rapport aux derniers témoignages live que furent *Pangea* et *Agharta*.

Un véritable tournant se fait cependant avec *Decoy* (1984). Les machines (synthé, boîtes à rythmes) prennent une place de plus en plus importante dans un album une nouvelle fois hybride – certaines plages ont été enregistrées live.

Avec *You're Under Arrest* une nouvelle étape se confirme : Miles se tourne vers la « pop » pour aller chercher les standards de demain. Cindy Lauper (« *Time after Time* » qui devient le titre le plus souvent joué sur scène par Miles dans ses dernières années), Michael Jackson (« *Human Nature* ») et l'espoir d'une collaboration avec le roi de la funk : Prince.

Le tournant est vraisemblablement son arrivée chez Warner. L'échec d'un premier projet (*Rubberband*) le conduit, aidé par son nouveau producteur, Tommy LiPuma, vers une autre option.

Après plusieurs commandes, le choix de Miles et LiPuma se fixe sur celui qui fut le bassiste du retour : Marcus Miller. C'est lui qui devient le responsable de ce qui est sans aucun doute le sommet discographique des dernières années, *Tutu*.

2.2. Tutu

2.2.1. Composer par strates

Tutu est un album de jazz. Mais s'il reste du jazz (l'improvisation est toujours présente), son mode de conception est nouveau. Pour reprendre la terminologie établie par Laurent Cugny, les éléments fixés (harmonie, thème, riff) sont donc le fait de Miller, tandis que les éléments non fixés (improvisations), celui de Miles. Un seul homme enregistrant presque toutes les strates, puis Miles improvisant par-dessus. Ainsi pourrait être résumée la méthode selon laquelle l'album a été fait.

2.2.2. Les ingrédients

Parmi les ingrédients sonores, on peut souligner l'importance des machines : boîtes à rythmes, samples, synthétiseurs qui forment la trame des éléments fixés. Quelques éléments cherchent y pourtant à « humaniser » l'ensemble : une caisse claire ici, un batteur ajoutant des éléments là, des percussions. En dehors de Miles, quelques autres éléments « non fixés » interagissent avec les improvisations du trompettiste (basse *fretless* de Marcus Miller qui « danse autour de la ligne principale. »)

Les quelques parties de guitare, si elles doivent au groove hérité de James Brown, ont en revanche un son typique des années 1980 : son clair et « cocottes » (cordes bloquées avec la paume).

Les trois œuvres au programme sont sensiblement construites sur un principe similaire : boîte à rythme et basse principale installent le groove, les synthétiseurs assurent l'harmonie tandis qu'autour gravitent des percussions afro-latines, effets sonores, guitares ou tout autre élément soliste secondaire (basse *fretless* ou clarinette basse).

2.2.3. Réminiscences

Malgré sa modernité, « *Tutu* » n'en reste pas moins imprégné de l'ensemble du parcours accompli par Miles. Réminiscences volontaires puisque Miller dit avoir cherché à refléter dans ce titre « divers éléments de l'héritage musical de Miles Davis. » Le statisme harmonique rappelle la période modale, les couleurs hispanisante de « *Portia* » celles de *Sketches of Spain*, le jeu de Miles reflétant l'influence du blues. Souples et relaxées, ses interventions restent libres au-dessus d'une structure qui ne s'impose pas comme un carcan.

Illustration 1 : pochette du vinyle *Sketches of Spain*

2.2.4. La mise en forme

Enregistré par strates superposées, la mise en espace de *Tutu* n'étant plus tributaire d'un placement des musiciens dans le studio, est un espace artificiel. La configuration spatiale de la batterie (« *Tomaas* ») en est un exemple. L'effet de spatialisation avec un traitement sonore différent suivant les éléments constitutifs de la batterie est également sensible dans « *Portia* ». De manière générale, l'espace sonore est caractérisé par une mise en emphase du registre grave couvert par la basse et la grosse caisse et du registre aigu des cymbales et autres percussions. La trompette de Miles est plutôt au second plan, couchée sur l'arrière plan que forment les éléments harmoniques et solistes secondaires.

3. Conclusion

L'apport musical de *Tutu* tient moins dans ses structures mélodiques, harmoniques ou rythmiques que dans son usage du timbre des synthétiseurs et de l'apport des techniques de production issues des musiques populaires dans la création d'espaces sonores virtuels. *Tutu* était non seulement une nouvelle façon de faire de la musique mais il prouvait que Miles, aidé par Miller, pouvait encore bouleverser les valeurs musicales du jazz.



Illustration 2 : Couverture de *Tutu* (Miles Davis)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- BERGEROT, Franck, *Miles Davis, Introduction à l'écoute du jazz moderne*, Paris, Le Seuil, 1996.
BERGEROT, Franck, *Miles de A à Z*, Paris, Castor Music, Le Castor Astral, 2012.
CARR, Ian, *Miles Davis*, Marseille, Parenthèses/epistrophy, 1991 (pour la traduction française).
COLE, George, *The Last Miles, The Music of Miles Davis, 1980-1991*, Sheffield, Equinox Publishing, 2005.
CUGNY, Laurent, *Électrique Miles Davis, 1968-1975*, Paris, André Dimanche, collection Birdland, 1992.
DAVIS, Miles ; TROUPE, Quincy, *Miles, l'Autobiographie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.
FREEMAN, Philip, *Running The Voodoo Down, The Electric Music of Miles Davis*, San Francisco, Backbeat Books, 2005.
TINGEN, Paul, *Miles Beyons, The Exploration of Miles Davis, 1967-1991*, Billboard Books, 2001.
THIBAUT, Matthieu, *Bitches Brew ou le Jazz Psychédélique*, Marseille, Le Mot et Le Reste, 2012.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE (MILES DAVIS)

- Kind of Blue* (1959), Columbia
Bitches Brew (1969), Columbia
Agharta (1975), Columbia
The Man With The Horn (1980), Columbia
We Want Miles (1982), Columbia
Decoy (1984), Columbia
You're Under Arrest (1985), Columbia
Tutu (1986), Warner
Doo Bop (1992), Warner

CONSEILS D'ÉCOUTE COMPLÉMENTAIRE (TRÈS SÉLECTIF)

- Funkadelic, *Maggot Brain* (1971), Westbound Records
Guru, *Jazzmatazz vol. 1* (1993), Chrysalis
Herbie Hancock, *Sextant* (1973), Columbia
Herbie Hancock, *Future Shock* (1983), Columbia
Jimi Hendrix, *Electric Ladyland* (1968), Reprise
Mahavishnu Orchestra, *Birds of Fire* (1973), Columbia
Marcus Miller, *Renaissance* (2012), Francis Dreyfus Music
Us3, *Hand on The Torch* (1993), Blue Note.
Michel Portal, *Turbulences*, (1987), Harmonia Mundi
Prince, *Sign of The Times* (1987), Paisley Park/Warner
Sly and The Family Stone, *Stand!* (1969), Epic
Weather Report, *Weather Report* (1971), Columbia

(*) Maître de conférences et directeur du département de musique à l'Université de Bourgogne.

6. Dossier Galliano

Eric Regnier (*)

Richard Galliano : des rencontres et des styles

La musique, diversité et relativité des cultures

Ravel, Debussy (1979), Tchaïkovsky (1972 puis 1998), et plus récemment Bach et Vivaldi : il ne s'agit pas d'un extrait de la discographie de Martha Argerich, pianiste argentine ou de Pierre Laurent Aimard, pianiste français mais de celle de Richard Galliano, accordéoniste virtuose français et un peu argentin dans l'âme... un peu américain aussi... un peu italien encore...

Français d'origine italienne, Richard Galliano est devenu, au fil des rencontres, un véritable musicien du monde. Et ces rencontres, des plus humbles aux plus prestigieuses, il les a cultivées, multipliées et sublimées. Certes, on pourrait dire cela de beaucoup de sidemen ou de solistes de jazz, « catégorie » dans laquelle il est bien souvent rangé, mais il est surtout un compositeur qui s'est créé son style, ou plus exactement ses styles propres. Un musicien qui transcende les possibilités de son instrument comme l'ont fait avant lui, Vivaldi, Paganini ou Liszt. Qui se soucierait alors de le classer dans une catégorie, quand, comme pour certains grands voyages, la case de destination importe moins que le trajet, qui, lui, est passionnant.

I. L'ACCORDEON



Illustration 1 : Photo de Richard Galliano

Au commencement, il y a l'instrument. Accordéoniste virtuose, Richard Galliano (né en 1950) a également appris le piano et le trombone jusqu'à remporter, dans cette discipline, un 1^{er} Prix d'excellence au Conservatoire de Nice en 1969. Cette complémentarité instrumentale lui révèle de multiples répertoires qui seront toujours l'un de ses signes distinctifs. Des récompenses internationales (Trophée

mondial à Valencia en 1966 et Prix du Président de la République en 1968) auraient pu lui ouvrir les portes d'une carrière de géant de la musette ou de fils spirituel d'Yvette Horner (elle aussi par ailleurs, très bonne pianiste, sensible aux nouveautés et métissages). Richard Galliano a plutôt sorti l'accordéon de l'ornière stylistique dans laquelle on le cantonne trop souvent en s'engageant pour commencer, sur les chemins du jazz.

Pourtant, une des premières apparitions télévisées de Richard Galliano, si ce n'est la première, en 1972, nous le fait entendre en solo dans un arrangement personnel du 3^e mouvement du *Concerto pour piano* de Tchaïkovsky. Cet arrangement fait vraiment œuvre d'écriture et le terme d'arrangement est ici préféré à dessein à celui de transcription. C'est un premier signe très fort qui marque une volonté de donner à l'instrument, en le confrontant à un répertoire prestigieux, des lettres de noblesse que certains lui refusent. Si l'on pressent le compositeur, on admire surtout, à juste titre, le virtuose. Dans cette prestation, il est époustouflant de technique, enchaînant les traits rapides et les positions d'équilibriste à la main droite notamment. Cette maîtrise technique va l'amener, par la suite, à une virtuosité intelligente, celle-là même qui lui permet de faire oublier l'aspect technique pour révéler un autre instrument derrière celui qu'on connaît déjà et qu'on apprécie. Dernièrement, son interprétation des *Quatre Saisons* de Vivaldi (dans un album qui compte aussi des extraits d'opéras du maître vénitien), permet d'écouter un soliste au sommet de son art, tant dans la dextérité que dans l'expressivité, dans une œuvre dont un des principaux dangers réside dans la confrontation avec les nombreuses versions déjà existantes. Dans le choix de cette œuvre, on reconnaît le musicien qui aime les défis et qui les relève avec brio. Cette virtuosité noble et spectaculaire lui a permis de rencontrer les plus grands musiciens de jazz et d'évoluer dans des sphères où la vélocité et l'exigence technique sont le langage commun indispensable. Mais encore une fois, il s'agit d'une virtuosité au sens large du terme qui inclut l'expressivité et l'inventivité. Sinon, quel jazzman aurait voulu jouer avec un accordéoniste ? L'instrument, qui est le fer de lance de la carrière de Richard Galliano était au départ un handicap, ne le cachons pas !

II. DES RENCONTRES

Richard Galliano veut faire apprécier l'accordéon à sa juste valeur et le débarrasser d'une étiquette aussi réductrice qu'encombrante. Pour ce faire, il faut jouer, encore et toujours... et avec le plus grand nombre de musiciens possible. C'est ce qu'il va réussir au fil d'un périple incessant qui le fait passer par toutes les scènes des festivals les plus prestigieux. Mais alors, pour parler de ces rencontres, par où commencer ? Suivre un ordre chronologique obligerait à de nombreuses redites car elles tissent des fidélités qui entraînent très souvent des retrouvailles.

La liste des contrebassistes montre que Richard Galliano a joué avec les plus grands dans des styles différents. Ron Carter est un des plus prestigieux jazzmen qui soit. Sa discographie et la liste de ses collaborations forcent le respect. Avec lui, l'accordéoniste a enregistré un album (*Panamanhattan*, 1991) au sein duquel figurent non pas des standards de jazz mais des compositions originales. Si Ron Carter accepte de jouer ces pièces en duo (formation très exigeante), c'est qu'il reconnaît le talent d'interprète et de compositeur de Richard Galliano. Et ce dernier a encore collaboré pour un projet qui sera évoqué plus loin, *New Musette* avec Pierre Michelot, connu pour ses prestations dans *Ascenseur pour l'Echafaud* avec Miles Davis, *Play Bach* avec Jacques Loussier, ainsi que celles avec Monk, Gillespie, etc. À noter enfin les rencontres avec Miroslav Vitous (qui a lui-même travaillé avec Weather Report, Herbie Hancock, John McLaughlin) Chet Baker, Eddie Louiss, Charlie Hadden, Toots Thielemans...

Cette odysée jazz a contribué à la crédibilité de Richard Galliano au-delà des préjugés touchant son instrument.

Plus déterminante encore, sa rencontre avec Astor Piazzolla sera le point de départ de tout un pan de la carrière de Richard Galliano interprète, déclenchant véritablement son projet *New Musette*. La création d'un nouveau répertoire autour des compositions de Piazzolla va régénérer sa musique et le faire davantage connaître du grand public grâce à des concerts et enregistrements, certains avec orchestre (*Tango For Ever live*, 2004).

La chanson s'invite aussi : l'accompagnateur de Barbara, Charles Aznavour et Serge Reggiani a composé pour Claude Nougaro un de ses titres piazzolliens majeurs : *Vie, Violence*, qu'il reprend actuellement en concert sous le titre de *Tango pour Claude*, moment toujours chargé d'émotion. Ce titre est un clin d'œil à la musique d'Astor Piazzolla au même titre que l'*Aria* final de son album dédié à la musique de Bach qui est composé dans le style du Cantor. Par ce type de compositions, on sent à quel point Richard Galliano a une faculté d'adaptation

à chaque style qu'il aborde et combien ses études d'harmonie au Conservatoire de Nice lui ont apporté dans la science de l'écriture.

On ne sous-estimera pas non plus la complicité liant Richard Galliano à Michel Portal, clarinettiste passant avec facilité de Mozart à Brahms ou à Boulez avant de retrouver John Surman ou Jack DeJohnette. Clarinettiste et bandonéoniste ! Leur album *Blow Up* est un véritable succès. C'est encore une fois une rencontre avec un personnage majeur de la scène française mais aussi avec un musicien qui explore de nombreux styles.



Illustration 2 : Photo de Richard Galliano et Michel Portal

Celui qui a toujours refusé le jeu « franco-français » s'est également tourné, en plus de l'Argentine de Piazzolla, vers le Brésil et ses accordéonistes du Sertao et du Pernambouc. L'accordéon est un instrument majeur de la musique du Nordeste notamment du forro. Associé au batteur Jose Boto, il enregistre en 1980 au sein du Boto Brazilian Quartet, un album avec Chet Baker, autre monstre sacré qui, lui aussi, a accosté à de nombreux rivages stylistiques.

La diversité des rencontres va de pair avec la diversité des formations et des instruments. S'il joue et enregistre souvent en solo (citons un album à Paris et un autre en Finlande, autre pays qui accorde une grande place à l'accordéon), les duos sont fréquents avec divers instruments (clarinette avec Michel Portal en 1996 mais aussi Gabriele Mirabassi en 1992), contrebasse ou encore violoncelle (avec le jazzman Jean-Charles Capon). Le trio avec contrebasse et batterie représente la possibilité qui vient le plus immédiatement à l'esprit, mais il a aussi joué avec violoncelle et vibraphone, ce qui est inédit. Le Tangeria Quartet est très classique (contrebasse, percussions, violon, accordéon) mais l'album *Luz Negra* présente une formation plus originale : aux quatre instrumentistes du Tangeria Quartet s'ajoutent un percussionniste et le virtuose brésilien Hamilton de Hollanda à la mandoline. En déclinant un nombre impressionnant de formations, on peut aller jusqu'à l'orchestre complet (*Tango For Ever*, version studio, 1994).

III. DES STYLES

Si Richard Galliano a abordé différents styles, il l'a fait grâce à des formations variées, dans différentes approches. Illustrant le *New Tango* de Piazzola, il reste fidèle à un modèle auquel il rend hommage (*Piazzolla For Ever*) tout en l'enrichissant de nouvelles compositions. Par exemple, le *Tango pour Claude*, déjà cité, est un modèle de « dans le style de », tout comme son *Aria* au programme du baccalauréat. L'interprète, lui, montre également son souci de s'inscrire dans un style lorsqu'il enregistre une transcription des *Quatre Saisons*. Cet aspect est intéressant à plus d'un titre. Une transcription est une interprétation fidèle, note à note, d'une œuvre composée pour une formation instrumentale différente. Comme dans le cas du saxophone, où Marcel Mule, concertiste « classique » virtuose hors du commun et professeur au Conservatoire de Paris de 1942 à 1968, a voulu gagner le monde de la musique classique à sa cause en interprétant des transcriptions d'œuvres des siècles précédents, Richard Galliano a eu cette tentation du « Pourquoi pas nous ? » qui fait jouer J.S. Bach aux pianistes (rappelons que Bach n'a pas connu le piano), Mozart au saxophone ou Beethoven au synthétiseur (bande originale du film *Orange mécanique* de Stanley Kubrick, interprétée par Wendy Carlos). Lancer (ou plutôt relancer) le débat sur le bien fondé des transcriptions n'est pas notre dessein, notons simplement que cette démarche est créatrice au niveau de la recherche du timbre et du phrasé de l'instrument transcripteur, et qu'elle influe aussi sur le style représenté, créant déjà un métissage.

Une autre démarche est celle de mélanger les styles par la rencontre des répertoires et des musiciens. S'il sait très bien s'adapter au style jazz manouche quand il joue avec Biréli Lagrène, lors de la rencontre avec Winton Marsalis, gravée sur l'album *From Billie Holiday to Edith Piaf*, il y a véritablement alliance (sans aller jusqu'à la fusion ou l'amalgame¹) et interpénétration des esthétiques. Le titre « la Foule » en est un exemple parfait : La mélodie, exposée tour à tour à l'accordéon et à la trompette est ensuite déclinée en chœur. Le rythme est d'abord proche de l'original de valse péruvienne (sic, sur la partition) mais glisse au ternaire swingué lors du chœur de piano avant de revenir à l'état initial pour soutenir les arpèges virtuoses de l'accordéon cette fois-ci très « musette ». « *Blues sur Seine* », pour violoncelle et accordéon (album éponyme avec Jean-Charles Capon), fait entendre un mélange entre le new tango de Piazzola et des souvenirs de blues. De même, il y a du Ravel dans *Habanerando*, tiré de l'album *Pas-satori* (titre emblématique s'il en est) enregistré avec des solistes de l'orchestre de Toscane. Qu'est-il de Ravel dans cette longue mélodie ? Sans doute la longueur du thème rappelant le long solo de cor anglais dans le *Concerto en Sol*,

l'instrumentation peut-être héritée de l'*Introduction* et *Allegro* pour harpe, des glissandos de harpe sur de riches harmonies dignes de *Daphnis* et *Chloé*, la pédale harmonique issue de l'ostinato propre aux habaneras françaises depuis *Carmen* ? Quoiqu'il en soit, c'est un sentiment diffus plus qu'une somme quantifiable d'éléments intangibles, preuve que la fusion des styles est une appropriation intégrée au style propre de Galliano, bien loin des « dans le style de... ».

Car il faut bien en arriver à cette conclusion évidente, tous les styles visités, illustrés, mélangés, unifiés donnent naissance à un style Galliano qui lui est propre. Polymorphe, certes, mais cohérent. L'exemple le plus frappant en est le new musette, inspiré du new tango de Piazzola. S'étant tenu, depuis le début de sa carrière, éloigné du répertoire musette, quand il retourne à ces racines volontairement délaissées, c'est pour rénover, au filtre de toutes ses expériences. De celles-ci ressort principalement le jazz, (puisque c'est accompagné de trois immenses jazzmen français qu'il le créera) le style et non le répertoire. Cette précision est importante. Il ne reprend pas des standards musette en jazz ou autre, mais revisite le style par des compositions originales (sauf *Dum Dum Dum* d'Eddie Louiss et *Oblivion* d'Astor Piazzolla). « *Beritwaltz* » et la « *Valse à Margaux* » en sont deux exemples très édifiants. Mais dans cet album, on retrouve aussi des traces de ses passages en Argentine (« *Le Clown Perdu* ») ou aux États-Unis (« *Corail* »).

IV. ALLER PLUS LOIN

Il faut cependant aller plus loin. Certes, le new musette est une création intéressante, une manière de dépoussiérer l'accordéon vieillot dont se moquent les « habitués » des clubs de jazz dont parle Michel Jonasz. Mais le jazz se renouvelle lui aussi au contact de la musette. Le jazz considéré déjà depuis vingt ans comme une musique de vieux, obscure et absconse, qui ennue les non initiés bourrés d'*a priori* et d'ignorance au même titre que le « classique » ennue tant de gens qui n'en ont jamais écouté. La musique de Richard Galliano, autant dans ses interprétations que dans ses compositions, ouvre les portes, présente le jazz sous un jour souriant, la musette sous un angle nouveau, le new tango comme un grand classique...

Ils sont rares les passeurs tels que lui. On peut penser à Ryuichi Sakamoto, pianiste compositeur japonais, qui, après de brillantes études au Conservatoire de Tokyo, forma un groupe de musique électronique (The Yellow Magic Orchestra), joua avec des musiciens de jazz-rock, enchaîna les albums solos tous très différents, composa des musiques de films pour Bernardo Bertolucci (*Le Dernier Empereur...*) ou Nagisa Oshima (*Furyo*), reprit des chansons oubliées d'Antonio Carlos Jobim en trio chant, violoncelle, piano avant d'enregistrer un album de

piano seul composé d'une quinzaine de « dans le style de » allant de Brahms à Cage... On songe aussi à Michel Portal, cité plus haut, que le désir d'ouverture, l'exigence esthétique et l'excellence technique ont porté de Mozart à Boulez, du jazz au tango, de l'Amérique au Mozambique... C'est que les passerelles sont fragiles. Quand Winton Marsalis enregistre les concertos de Jolivet et Tomasi à la trompette, il est vivement critiqué, bien que la partition soit scrupuleusement respectée. Dans le sens inverse, les membres du Groupe de Six, en essayant eux aussi d'établir des passerelles entre classique, jazz et musique de guinguettes, déplurent à toutes les parties qu'ils avaient essayé de rapprocher.

Loin des vulgarisations ratées, des mélanges démagogiques, la cohérence musicale de chaque projet de Richard Galliano éblouit par son évidence. Chaque mélange est passé au filtre du timbre de l'accordéon, affiné par une sensibilité musicale et magnifiée par une technique éblouissante. Le timbre et les spécificités de l'instrument, étrangers *a priori* aux styles abordés, la qualité des musiciens qu'il a su convaincre et la cohérence de ses alchimies contribuent à faire de l'œuvre de Richard Galliano un ensemble d'une qualité rare et émouvante.

(*) Professeur agrégé, 1^{er} Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP.

Note

¹ Amalgame : En science, mélange d'éléments hétérogènes au sein duquel les composants ne sont plus discernables individuellement.



le murmure

Don Juan
Paon d'Héra n° 7
20€

www.editions-du-murmure.fr



Après un numéro consacré à Roméo et Juliette (Paon d'Héra n°3), l'axe concernant les « mythes littéraires » se poursuit avec un volume consacré à Don Juan. Avec une introduction de Pierre Brunel, président d'honneur de la revue, ce numéro du Paon d'Héra, à l'image des conquêtes et des facettes de notre personnage, comporte un grand nombre d'articles suivant trois grandes lignes : Nous y verrons le parcours d'un Don Juan, figure du libertin contestataire, en quête de sa propre identité à travers la séduction et le désir et enfin le rapport de séducteur à l'autre qui donne lieu également à des réflexions esthétiques, littéraires, philosophiques.

Sous la direction de Laurence Le Diagon-Jacquín et Florence Fix

avec les contributions de Marie-Thérèse Coudert, Fedora Wesseler, Georges Zaragoza, Florence Fix, Marie-Laure Guétin, Akos Windhager, Marco Longo, Maxime Kaprielian, Thimothée Picard, Laure Hélène Sacco, Natalia Leclerc, Myriam Robic, Géraldine Vogel, Renaud Paquette, Mathieu Schneider, Régine Battiston, Andreas Häcker, Antonio Rodriguez, Estelle Bayon, Patricia Ruiz, Laurence Le Diagon-Jacquín, Marine Riva-Ganofsky, Sébastien Hüsch, André Derrider, Maja Zorica, Catherine Du Toit, Maxime Decout, Agnès Echène et Michel Brix

Commentaire d'écoutes comparées

Galliano, *Aria* (2010) / Bach, *Choral pour orgue Wachet auf...*
(BWV 645) interprété par le Modern Jazz Quartet

La musique de Bach a été souvent adaptée, reprise, pastichée. Parfois au détriment du modèle mais très souvent avec une immense déférence. Dans les deux extraits qui nous occupent, ce même sentiment s'y exprime de manière très différente qui rend pourtant compte de l'exploration et des échanges interculturels entre le jazz et la musique « classique ». On connaît maints exemples comme celui de Ravel prenant en dictée un solo de clarinette et l'incluant dans le *Concerto en sol*, Charlie Parker qui écoute Debussy et ce même Ravel pour enrichir les harmonies de ses compositions et improvisations, plus près de nous Jacques Loussier qui jazzifie Bach, Barbara Hendricks qui chante du gospel, les frères Marsialis qui enregistrent des albums classiques (Winton les *Concertos* de Jolivet et Tomasi pour trompette, Brandford la *Fantasia* de Villa-Lobos et un florilège de transcriptions au saxophone soprano).

Les deux extraits sont marqués du double sceau de la fidélité et de la création personnelle. Chez Richard Galliano, il est aisé de comprendre ce qu'a de personnelle une de ses propres compositions. Mais qu'a-t-il pris de Bach ? Dans ce « style de... », que garde-t-il de personnel et comment cela peut-il être rapproché de l'interprétation d'un choral de Bach par le MJQ ?

Une analyse mélodique et harmonique méthodique montrerait que de nombreux segments mélodiques ou signatures harmoniques sont empruntés au Cantor, comme l'arpège initial ou la demi-cadence avant la reprise avec orchestre, sans parler de la cadence évitée finale, des retards et marches harmoniques. Mais l'interprétation sur un instrument inconnu de Bach rend la sensibilité musicale de Galliano particulièrement évidente : Dans l'exposé solo du début, il tient les notes de la mélodie pour en former un halo harmonique. Cela témoigne de sa connaissance et de son instinct qui a repéré ce qu'on appelle l'harmonie induite des *Suites* pour violon ou violoncelle seuls, mais aussi de la force de sa personnalité musicale qui ne perd jamais de vue qu'il joue de l'accordéon. Par ailleurs, la fin de la première section mêle un type d'écriture typique de l'accordéon et un autre que l'on rencontre dans l'écriture de l'orgue de Bach, les enchaînements d'accords induisant une mélodie au soprano. La forme da capo fait entendre lors de la reprise un accompagnement en nappe du quintette à cordes. Voilà qui n'est guère typique de Bach et c'est là qu'intervient la patte

de Galliano qui utilise les cordes comme une main gauche d'accordéon.

Dans le cas du MJQ, l'hommage à Bach se traduit dans le fait de reprendre presque note à note le choral d'orgue. La contrebasse se charge du pédalier, le clavecin du premier exposé du contrepoint puis du choral lui-même, enfin, le vibraphone jouera le contrepoint quand le clavecin aura pris le choral. La dimension personnelle et créatrice du groupe intervient dans trois domaines : le timbre, la forme et le phrasé rythmique. Le départ se fait sur un fond de grelots, triangle et sonnaillles introduit par le batteur du quatuor (Connie Kay) et qui, rythmé ensuite en noires régulières prendra le rôle qu'aurait eu la batterie. L'éviction de la batterie est un choix timbrique aussi important que le remplacement du piano par le clavecin (John Lewis). La couleur jazz est assurée donc par le vibraphone et la contrebasse (Percie Heath) jouant en *pizz.*, alors qu'une couleur baroque/musique sacrée est prise en charge par les percussions (imagerie de Noël) et le clavecin. La forme semble parfaitement respectueuse de l'original, cependant, l'entrée différée de la contrebasse est une marque typique des arrangements de jazz sur des standards. Ensuite, la reprise par trois fois des quatre dernières mesures avant l'accord final est également un usage typique du jazz appelé « one more time ». Enfin, le phrasé rythmique marque une intention de fidélité par l'emploi des croches égales mais malgré tout, cela swingue ! Ceci est dû en partie aux attaques de contrebasse très légèrement anticipées (quelques millisecondes sur les croches pourtant égalisées) comme souvent en jazz et au fait que Milt Jackson (vibraphone) swingue les croches quand il en joue deux isolées entre des noires. Mais surtout, le triangle et les sonnaillles sont swingués. Ce mélange rythmique parfaitement réalisé et équilibré est un vibrant hommage au génie rythmique de Bach et au style baroque, dont la basse continue est si proche du jazz.

Dans les deux extraits que nous avons comparés, il semblerait que tous les musiciens ont rendu hommage à Bach en suivant cette phrase de Richard Galliano commentant ses interprétations d'œuvres de Bach : « Mais, avant tout, j'oublie que je joue de l'accordéon ; je pense "musique pure" ». La réussite et la cohérence artistique des deux projets, si difficile à trouver dans ce type de « crossover », réside aussi dans le fait qu'aucun d'eux n'a vraiment oublié sur quel instrument il joue !

(*) Professeur agrégé, 1^{er} Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP

Note

¹ Vincent Bessières : Biographie de l'artiste sur le site officiel universalmusic.fr

Fiche de synthèse : Dossier Galliano

Français ou italien ? Ancien ou moderne ? Il est malaisé pour le contemporain de situer Richard Galliano tant son œuvre emprunte à divers styles musicaux, divers codes de jeu, dans un fourmillement d'idées sans cesse renouvelées. Ses reprises sont respectueuses des modèles du passé, comme ceux d'aujourd'hui, d'une Aria de Jean-Sébastien Bach comme de 8 ½ de Nino Rota, ou bien encore de Vivaldi, à travers une interprétation des *Quatre Saisons* dans un arrangement pour accordéon et cordes. Mais c'est davantage encore dans la synthèse des styles et de leurs codes qu'il faut aller chercher la réussite de Richard Galliano. Sa formation, ses influences, ses rencontres : son parcours tout entier témoigne d'une culture du métissage.

I. LE MUSICIEN

Richard Galliano est un accordéoniste français d'origine italienne mais pas seulement. Pas seulement accordéoniste puisque très jeune, il a aussi appris à jouer du piano mais également du trombone. Ce dernier instrument a été étudié avec une assiduité particulière puisqu'il a obtenu un Premier Prix au Conservatoire de Nice à l'âge de 19 ans. Il n'est pas non plus seulement instrumentiste puisqu'au fil des rencontres musicales qu'il a effectuées, il a appris l'art de l'arrangement (ce que l'étude de l'harmonie classique a facilité). Enfin, il est surtout, en plus du virtuose accompli, un compositeur apprécié et renommé.

Mais tout part de son instrument de prédilection. Bien qu'ayant reçu des récompenses mondiales, il refuse le jeu traditionnel de son instrument et se tourne vers le jazz, un monde où l'accordéon n'a pas ses entrées. Il va donc devoir démontrer sa légitimité en tant que virtuose sur un plan technique mais surtout stylistique. Intégrer l'accordéon au jazz va être le point de départ d'une vie de recherches sur son propre instrument mais aussi à travers la découverte d'autres sphères musicales : Argentine, Brésil...

Ses collaborations sont souvent gravées en studio et ses albums comptent davantage de compositions originales que de reprises. Sa discographie n'a pas de frontière. Elle va de Tchaïkovsky à Piazzola en passant par Claude Nougaro, Dave Brubeck et Vivaldi. Invité des plus grands festivals, complice des plus grandes stars (Ron Carter, Chet Baker, Biréli Lagrène, Winton Marsalis...) sa soif de musique et de nouveautés se ressent dans la liste de ses rencontres, dans ses compositions métissées autant que dans la fidélité la plus respectueuse de son répertoire classique (Bach, Vivaldi...).



Illustration 1 : Richard Galliano à l'accordéon

II. MÉTISSAGE ET SYNTHÈSE

Sur cette question complexe, rappelons simplement que chaque archétype stylistique est le fruit d'une somme de procédés : lorsque leur agrégation couvre une période de temps relativement longue, elle appartient à la tradition, ou du moins au métissage — lequel est généralement, il n'est pas fortuit de le rappeler, le fruit d'un brassage stylistique induit par des événements géopolitiques particuliers, dès lors qu'il y a d'importants déplacements de population ; c'est le cas de la musique des Antilles, du jazz... Les nouveaux moyens de diffusion ont accéléré le

voyage des idées et indirectement provoqué ou du moins favorisé l'apparition de genres nouveaux sur un laps de temps relativement court. Le jazz et ses mutations en portent un témoignage éloquent : cette musique procède d'un genre de transmission phonographique depuis le milieu des années 1910, ce qui explique son incroyable capacité à se transmuter en autant de styles si divers, tout en conservant les codes de jeu qui lui sont propres et qui le définissent : swing, improvisation, *call and response*, etc. Le paysage des musiques populaires modernes dans leur ensemble a été modelé en grande partie par la phonographie. Le reggae ne s'est pas constitué en un siècle, pas plus que le rock anglais du groupe The Police qu'il a influencé. Le jazz rock, le hard rock, le rock progressif, viennent témoigner d'un brassage d'idées qui s'est accéléré ; ou du moins l'enregistrement a-t-il permis de cristalliser des genres musicaux constitués sur un laps de temps très court.

Dans le cas du new musette de Richard Galliano, on a affaire à un cas particulier assez comparable au new tango d'Astor Piazzola, qu'il prend d'ailleurs pour modèle. Cette fois, la synthèse est conçue par un musicien qui œuvre intentionnellement dans ce sens. La particularité du new musette de Richard Galliano est qu'il manipule à la fois des styles et des codes de jeu. Parmi les musiques qu'il synthétise, chanson française réaliste, valse, tango, jazz, musique traditionnelle des Balkans, musique

classique (...), certaines sont elles-mêmes issues d'un métissage plus ou moins lent, plus ou moins récent. Il en résulte une grande richesse mais à la fois une grande unité, avec cet accordéon au style si personnel et si prégnant de Richard Galliano.

III. LES ŒUVRES AU PROGRAMME

Les musiques de Richard Galliano au programme du Baccalauréat peuvent être regroupées diversement, selon que l'on considère le style ou les codes de jeu, selon qu'il s'agisse d'une interprétation, d'un arrangement ou d'une composition, selon le degré de fixité du matériau sonore, de la pure exécution à l'improvisation libre.

3.1. 8 ½

Cette version de la musique du film de Fellini n'est rien d'autre qu'une ré-instrumentation de la version originale, si l'on s'en réfère au morceau dans son entier, ainsi joué deux fois de suite à la fin du film : une première fois au moment de la parade finale, par un petit orchestre de fanfare, une seconde fois pendant le générique de fin, par une harmonie plus ample et plus lente. Chacun des thèmes qui forment cette petite « rhapsodie », fortement individualisés, se font en effet ré-entendre individuellement tout au long du film dans des arrangements très divers. La version de Galliano est fidèle à l'original, dont elle reprend scrupuleusement chaque détail, chaque modulation, chaque répétition. La partition originale, écrite, a simplement été « réduite » pour l'effectif instrumental qui accompagne Galliano : une trompette, une clarinette, une section rythmique. La partie d'accordéon, qui joue à elle seule plusieurs parties confiées à l'origine à des instruments monodiques, concentre à elle seule tous les enjeux de l'arrangement.

3.2. *Aria*

Aria est un morceau « dans le style de Jean-Sébastien Bach ». La démarche pourrait ici sembler d'autant plus néoclassique que le modèle pris comme source d'inspiration est une référence majeure des compositeurs néoclassiques ; mais de manière décalée, de sorte que l'on pourrait presque parler d'une forme de pastiche du néoclassicisme ! La réalité est sans doute toute autre. Richard Galliano est éminemment respectueux des maîtres du passé dont il cherche à renouveler la modernité, mais presque en s'effaçant, avec l'humilité de son métier de quasi artisan.

3.3. *C'est peut-être*

Il s'agit là d'un accompagnement à l'accordéon d'une chanson française de style réaliste. Cet accompagnement comporte une part d'improvisation « ornementale » ainsi qu'une suite de variations des modes de jeu — phrasé, nuances, registres — d'un couplet à l'autre. Il existe une école de l'accompagnement à l'accordéon qui accorde une large part à l'improvisation. Il suffit pour s'en convaincre de réentendre les grands succès de la chanson française, *La Java bleue* chantée par Fréhel par exemple, et de porter une attention particulière à la partie d'accordéon pour se rendre compte que ces musiciens réalisent à partir de formules types un accompagnement semi improvisé sophistiqué, un peu à la manière d'une basse continue, mais dans leur style propre. Cet art peut réellement atteindre des sommets chez les maîtres du genre, Médard Ferrero, Marcel Azzola, André Verchuren, Yvette Horner, et tant d'autres.

Ici, le style est extrêmement dépouillé, Galliano joue davantage sur les paramètres pour renouveler son discours, de sorte que la chanson semble parcourir des paysages sonores contrastés au gré des variations de la partie d'accordéon qui sont comme autant d'éclairages différents d'un même objet sonore. On est ici dans l'esprit de *La Complainte de la butte*, même si le style vocal ferait davantage penser à Jacques Brel, dont le rapprochement avec certaines chansons a, par ailleurs, quelque chose d'assez troublant : *Jef, Quand on a que l'amour*, entre autres.

3.4. *Taraf*

Ce titre est exemplaire du travail de collaboration de Richard Galliano avec Michel Portal avec leur disque *Blow Up*. Sur ce disque, on retrouve un hommage appuyé à Astor Piazzola, mais également de nombreuses pièces écrites sous l'inspiration d'un voyage stylistique au Mozambique, dans les Balkans, ou dans le Nordeste brésilien. Il s'agit ici d'une pièce non pas écrite mais néanmoins fixée très précisément, à l'exception notable des chœurs de Michel Portal. On retrouve donc ici les codes d'une tradition orale reproduite consciemment par ces musiciens, dans une démarche toutefois d'autant plus savante qu'elle est consciente.

Il est intéressant de noter que les caractères propres à cette musique, une mesure asymé-

trique à 7/8, des déplacements d'accents, une échelle modale avec certains degrés amovibles, lui donnent un aspect savant, tandis qu'est stylisée une musique de tradition orale. Ce « paradoxe » n'en est toutefois pas un si l'on considère les musiques de tradition orale comme pouvant être savantes par certains de leurs aspects. En tout cas, ces éléments empruntés indiquent plutôt une musique de jazz ou assimilée à du jazz plutôt moderne, voire postmoderne.

3.5. La Valse à Margaux

S'il ne semble pas être « à l'école du standard », Richard Galliano peut être considéré néanmoins comme l'un des grands artisans contemporains du jazz français, dont on retrouve différentes facettes à travers les œuvres au programme. À l'intersection d'un jazz franco-italien rendant hommage à la musique de Nino Rota ou, à travers elle, à la musique de cirque — un autre exemple notable est à noter ici : l'album *Padre* de Jean-Pierre Como et le titre « Chez Fellini » — jusqu'au style plus « modernisant » modal et asymétrique qui va puiser en Orient les éléments exogènes de son renouvellement, le jazz français de Richard Galliano conserve cette part de néoclassicisme qui a défini le genre au début des années 1920.

Ici, le plan est très classique : exposition du thème, chorus de guitare, chorus de contrebasse, chorus d'accordéon, reprise du thème. Chacun de ces chorus est d'ailleurs assez représentatif des idiomes de l'instrument concerné. C'est du jazz classique. On est dans la logique du standard, avec toutefois un thème qui métisse l'accordéon français et le tango argentin.

3.6. Billie

Billie est l'exemple type d'un standard mélodique donnant lieu à un riche travail d'écriture : rapides modulations, habillage harmonique, diverses progressions d'accords types du jazz — accords de quatre sons, accords altérés, sus2, sus4, cycles de quintes. On peut conclure en disant que le thème de *Billie* est construit sur la base d'un motif générateur extrêmement simple mais qui subit une série de transformations complexes qui en structure le plan d'ensemble. Les procédés d'écriture sont savants, les harmonies typiques du jazz ; encore dans un cas de figure atypique.



Illustration 2 :
Richard Galliano et Wynton Marsalis

Conclusion

Il existe peu de passeurs tels que Richard Galliano, qui a intégré chacun des styles qu'il a abordés en vue de le fondre avec d'autres. Jazzman en jazz, Argentin en new-tango, Vénitien quand il joue Vivaldi, il est Galliano quand il offre au public des métissages issus de rencontres originales, inattendues et prestigieuses ou des compositions qui témoignent des souvenirs laissés par ces échanges musicaux. Reconnu et invité par les plus grands jazzmen ou une des plus grandes maisons de disques classiques alors qu'il est accordéoniste, il a su bâtir, avec cet instrument qui aurait pu être un obstacle, une carrière exemplaire digne des plus grands virtuoses au sens qu'on attribuait à ce mot au temps de Vivaldi : interprète hors norme, improvisateur et compositeur tout à la fois.

(*) Professeur agrégé de musique, doctorant à l'Université de Paris IV Sorbonne, dans le groupe de recherche "Observatoire Musical Français - EA 206"

(**) Professeur agrégé, 1^{er} Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP

7. Dossier Machuel

François-Gildas Tual (*)

Entretien avec Thierry Machuel : la parole libérée

Le chœur est au centre de votre activité compositionnelle, et rares sont vos pièces à ne pas lui être destinées. Est-ce là le fruit d'une attirance particulière pour la voix, alors même que vous n'avez que peu écrit pour voix seule, ou la marque de votre attachement à une pratique collective de la musique, bien que vous ne vous soyez pas souvent consacré aux domaines instrumentaux de la musique de chambre et de l'orchestre ?

Le chœur n'est ni le point de départ, ni la finalité de mon travail. Le plus important demeure le texte. Sa valeur esthétique comme sa portée philosophique, sa capacité à nous faire réagir, à dénoncer les injustices et les déséquilibres, à résoudre les antagonismes. Le chœur est un miroir du public, un échantillon représentatif des hommes d'aujourd'hui, auxquels il parle et qu'il fait parler. Adapté à toutes les acoustiques, de la salle de concert à la rue ou à l'église, il s'inscrit naturellement dans notre quotidien, se prête volontiers aux expériences de spatialisation en se mêlant au public, perceptible même quand il chuchote, seul instrument aussi proche de ses auditeurs. Avec le chœur, j'aime qu'un concert se métamorphose en rituel. En une sorte de cérémonie où l'on partagerait la parole. C'est pourquoi je ne crois pas être uniquement un musicien. Je suis un passeur. Un messenger à la disposition des poètes, à la disposition de toutes les voix que font parler les poèmes, à la disposition du public à qui ses voix s'adressent.

À la disposition des poètes bien que vous n'hésitez jamais à vous approprier leurs œuvres, au point de les couper, de les transformer ou, tel un chirurgien des lettres, d'en recoudre les fragments de façon à construire vos propres textes...

Oui, mais en veillant à ne jamais trahir la version originale. Ces transformations ne sont pas des concessions ; elles servent les textes dans la mesure où ceux-ci en profitent pour être plus audibles. Souvent, ma première idée d'une œuvre est si vague que je dois entreprendre un long travail de lecture et de collectage avant de donner une réelle consistance au sujet que je m'apprête à traiter. Et quand enfin je dispose du matériau nécessaire, il me faut encore le faire mien, faire en sorte que la musique ne se colle pas à lui comme un parasite, mais donne l'impression de répondre à une véritable attente. Outre d'effectuer de telles opérations de désstructuration ou de restructuration littéraire, il me semble essentiel de réfléchir sur les pronoms afin que le chœur puisse incarner les per-

sonnages. Quand je choisis d'utiliser le « je », c'est en pensant aux interprètes autant qu'au poète ou à moi-même. C'est un « je » collectif, pluriel, à l'opposé du « nous » singulier de modestie ou de majesté. Mais c'est aussi un « je » inclusif, dans la mesure où il comprend locuteurs et auditoire. L'unité de la communauté réalisée, je peux réfléchir à une dramaturgie chorale, répartir les rôles et les entrées, déterminer les rapports entre les voix. À ce stade, je n'ai pas commencé à écrire. C'est pour moi le moment de relire ou de faire lire les textes, à voix haute et en les enregistrant parfois. Le moment de prendre en dictée leurs rythmes ou leurs intonations, de vérifier leurs qualités prosodiques, quitte à m'en éloigner plus tard. Si je choisis un texte que personne ne connaît, j'estime être dans l'obligation de le faire entendre avant de me faire entendre moi-même. Un compositeur est sans doute plus libre quand il reprend le *credo* latin dont tous les fidèles maîtrisent approximativement le sens, que lorsqu'il s'empare de la poésie de son époque, voire de textes écrits à son intention. Comment pourrais-je demander aux détenus de la prison de Clairvaux l'autorisation de pénétrer leur intimité, et rendre leurs propos inintelligibles afin d'imposer ma propre musique ? Recueillant leurs paroles, je me dois d'être discret, tout en prévoyant des gestes qui empêcheront le public de s'installer dans une écoute trop confortable et passive. Il faut que la musique maintienne l'auditeur en éveil sans devenir l'unique objet d'attention. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je n'aime pas que les chanteurs recourent à des déplacements ou des postures trop bizarres, mises en scène souvent inutiles et artificielles. La musique doit être capable de surprendre l'auditeur. De le déstabiliser sans de tels artifices. C'est du moins ce que j'ai cherché avec les échos du bruit des verrous dans les *Paroles contre l'oubli*.

Que votre père ait dirigé un chœur n'a-t-il pas été également décisif ?

Bien sûr, car j'ai longtemps chanté dans sa chorale paroissiale de Chatou. Bach, Vittoria, ainsi que du plain-chant puisque nos activités étaient généralement attachées aux offices liturgiques ; on n'imagine pas tout ce que le musicien apprend au contact de telles célébrations. Ce qui s'y joue est spécifique : une ouverture au théâtre, une prise de conscience, la certitude que la musique peut agir sur la communauté humaine. Cela a profondément marqué mon rapport à la voix. Entre neuf et quatorze ans, j'ai aussi pris goût au concert en étant invité à tenir des soli, dans le *Pie Jesu* du *Requiem* de Fauré notamment. Puis j'ai découvert d'autres répertoires avec le

chœur du Conservatoire de Rueil-Malmaison : la musique de la Renaissance ou celle de Guy Reibel sous la direction de Roland Lemêtre. En tant que pianiste, je ne pouvais pas participer aux activités de l'orchestre. Et de m'être mis au basson pour rejoindre mes camarades ne m'a pas détourné du chœur. Enfin, il y a eu des disques. Ceux qu'on écoute en boucle : les *Double six*, les *Swingle singers*, les *Singers unlimited*, un peu mous mais d'une richesse harmonique inouïe. Parfois, cela sonne comme de l'orgue ; c'est extraordinaire.

Vous avez ensuite fondé plusieurs chœurs, lors de vos résidences à la Villa Médicis et à la Casa Velasquez...

L'idée était d'y convier tant les résidents, musiciens ou non, que les membres du personnel. J'étais déjà dans le mélange des genres, enthousiasmé par l'idée que les compositeurs de la Casa Velasquez puissent se mêler à une communauté où les scientifiques étaient majoritaires. Il y avait là quelque chose de très fraternel. Pourtant, je ne me suis jamais senti l'âme de chef. Ni de chœur, ni d'autre chose d'ailleurs. J'ai bien suivi des stages de direction avec Michel Piquemal, avec Philippe Caillard ou Stéphane Caillat, mais il m'a toujours manqué une certaine stabilité, une approche suffisamment rigoureuse et cohérente des *tempi*. Récemment, j'ai fondé mon propre ensemble, réalisant ainsi un vieux rêve. Avec Territoire du souffle, les musiciens dirigent à tour de rôle. Cet ensemble, c'est pour moi l'assurance de rester au plus près de la musique. Il me semble que l'accessibilité du répertoire choral a tôt joué sur mon orientation. On peut aller à un concert, l'apprécier, et se précipiter le lendemain dans un magasin de musique, acquérir la partition et la déchiffrer à son tour avec son propre chœur. Pourrait-on agir pareillement en sortant d'un cinéma ? Avec un chœur, on peut sans cesse refaire le film ; c'est un art de la pratique.

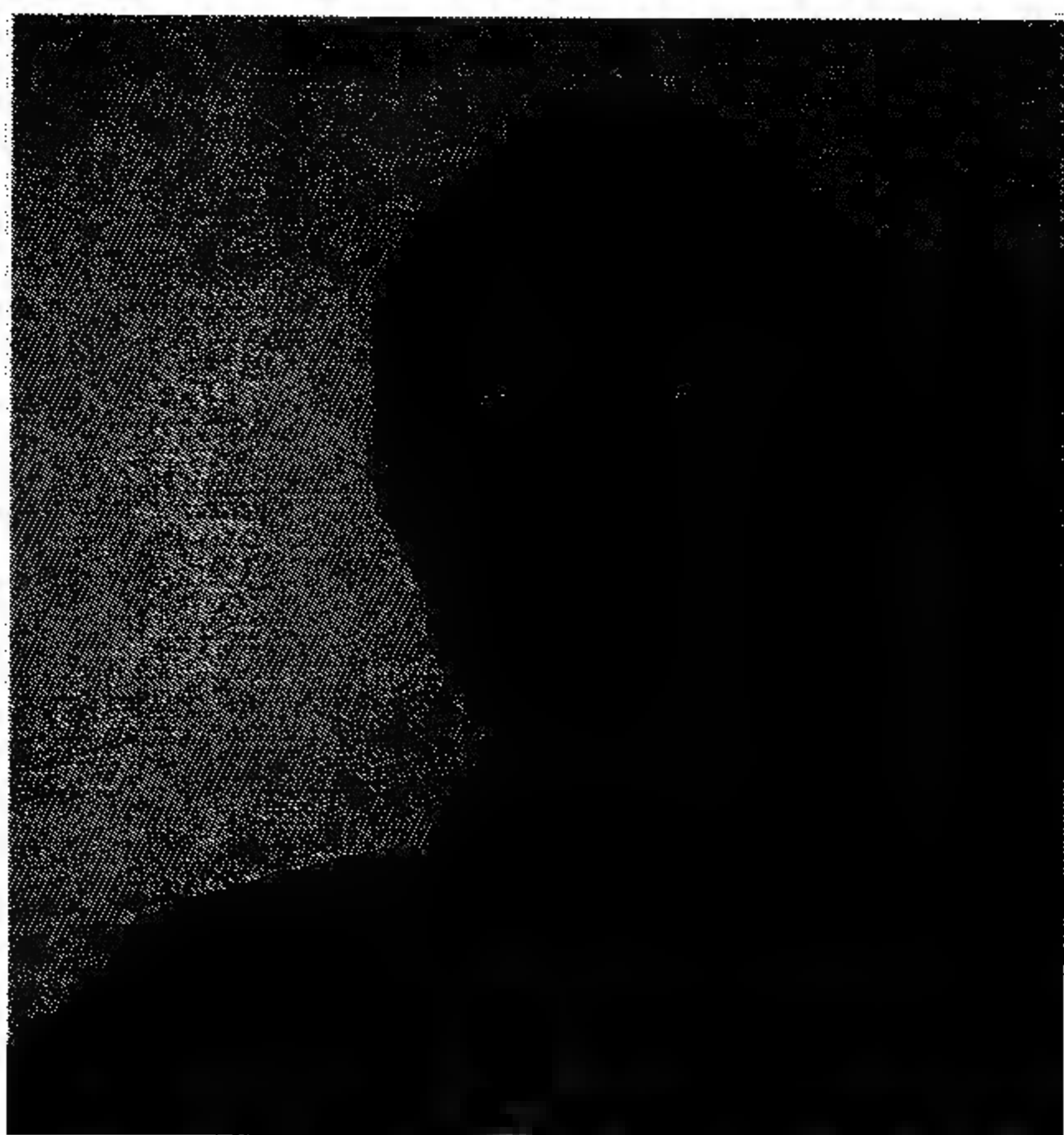


Illustration : Photographie de Thierry Machuel

Ces dernières décennies ont été marquées par une profonde mutation de l'écriture chorale, mutation dont Marcel Couraud se faisait le défenseur en évoquant la nécessité de libérer la polyphonie vocale de la tutelle du texte. Il me semble qu'une part de votre réussite réside dans le merveilleux équilibre atteint entre

vosre passion pour la littérature, votre respect des poèmes, et votre curiosité musicale qui vous a incité à ne jamais vous enfermer dans les vieux modèles sans pour autant les méconnaître. Avez-vous été influencé par certains compositeurs, voire par quelques expériences de la folle quête de modernité qui a caractérisé la seconde moitié du vingtième siècle ? En écoutant les grouillements urbains et populaires de *Dark like me*, il m'arrive de penser aux *Cries of London* de Luciano Berio...

Jeune, j'ai été impressionné par Dutilleux. De lui viennent sans doute mon goût pour les couleurs et ma façon de traiter le chœur en termes d'orchestration. Puis j'ai été conquis par Ligeti, bien plus encore que par Berio. Remarquez que je parle de chœur ! *Stimmung* de Stockhausen, ce n'est pas du chant choral. C'est un ensemble de solistes. Il ne faut pas confondre la musique de chambre vocale et le chœur ; leurs textures sont différentes. Dans la première, chaque voix se distingue quasiment d'un bout à l'autre de l'œuvre ; dans le second, elles aspirent à la fusion, s'effacent d'un point de vue individuel pour produire un effet de groupe.

La communauté du chœur est soudée quand ses membres s'écoutent mutuellement, sans se contenter de suivre, chacun de son côté, la battue du chef. N'est-ce pas ce que vous lui demandez à la fin de *Dark like me* avec de petites cellules mélodiques encadrées, dans vos *Paroles contre l'oubli* avec la fugue parlée, ou sur le poème de Pierrot quand les ténors doivent « rejoindre l'unisson des altos sur le ré » ?

Une fois les rôles distribués, chaque partie doit se situer vis-à-vis du groupe. Les unes le mènent, les autres le suivent ou s'opposent, usant de l'arythmie ou de la diphonie. Dans *Une femme de parole*, oratorio sur la Résistance, j'ai imaginé divers exercices d'adhésion ou de résistance au chœur. Par exemple en demandant à un chanteur de s'écarter de l'ensemble d'un quart de ton, et de maintenir cet intervalle malgré la force d'attraction.

Il y a, parmi les écrits que vous avez mis en musique, des textes très forts, cris de souffrance, témoignages ou appels désespérés, révélant chez vous la présence d'une terrible lucidité sur les affres de nos sociétés. Vous reconnaissez-vous dans le terme d'artiste engagé ?

Ma manière d'aborder la littérature date d'une période où j'avais totalement perdu confiance en ce que je faisais. Comme tous mes camarades, je rêvais d'entrer au Conservatoire pour y étudier la composition. Mais alors que certains d'eux étaient reçus, je ne parvenais pas même à me rendre aux épreuves, et destinais à la corbeille à papier tout ce que j'écrivais. Finalement, c'est le texte qui m'a rassuré. Le choc m'a été donné par les poèmes de Paul Celan. J'ai réalisé que je ne devais plus m'interroger sur les quali-

tés de ma musique, mais reporter mon attention sur la poésie. Seul comptait que je partage son expérience, que je communique ce qui en elle m'avait interpellé, et que j'incite à la lire, à cheminer en sa compagnie. Si je suis un artiste engagé, alors le suis-je en faveur de la poésie contemporaine et des littératures méconnues. La plupart des textes que j'emploie n'appartiennent pas au domaine public. Et il m'est arrivé d'abandonner une œuvre déjà écrite parce que les droits du texte m'avaient été refusés. Sinon, je ne prête pas d'autre fonction politique à ma musique que celle de témoigner ou, plus sûrement, de diffuser le témoignage préexistant sous sa forme littéraire. Le chœur touche d'autant mieux le public qu'il lui ressemble ; il fait passer des messages qui peinent à se faire entendre autrement. Et puis certaines expériences m'ont forcé à me confronter à la réalité. Après avoir rencontré les détenus de Clairvaux, j'ai voulu replonger au cœur du milieu pénitentiaire en m'intéressant à ceux dont le quotidien était intimement lié au monde de la prison sans être enfermés pour autant. Dans mes *Parloirs*, on rencontrait déjà des familles de détenus, des parents, des compagnes, des enfants et des amis. Mais un projet de film documentaire de Yamina Zoutat et une invitation de la Piccola compagnie m'ont poussé à changer de genre et à me tourner vers l'opéra de chambre avec dispositif vidéo : dans *Les Lessiveuses*, les protagonistes ne sont pas les prisonniers eux-mêmes mais leurs mères. Et désormais, je veux aller plus loin avec un projet pour le Collège des Bernardins, en donnant la parole aux victimes...

Savez-vous ce qu'ont ressenti les prisonniers en découvrant leurs textes mis en musique ? Ont-ils bien accueilli les *Nocturnes* combinant leurs poèmes avec ceux des moines ?

Globalement, les retours ont été positifs ; des détenus ont été surpris, mais tous semblent avoir gardé d'excellents souvenirs de l'expérience. Après, il m'a fallu insister pour qu'ils fassent le nécessaire à la réception de leurs droits d'auteur, et cela nous a permis de rester provisoirement en contact. En fait, je crois qu'on peut être satisfait à juste titre. Au début, rien n'était gagné. Lorsqu'on a proposé aux détenus de participer à des ateliers, les inscriptions ont tardé à venir. On a largement diffusé l'information, et on a finalement retenu toutes les réponses tant elles étaient peu nombreuses. Avec le recul, je réalise que ça a été une bonne chose. Une opportunité. Certes, on est parfois révolté par certaines réactions. Par le fait qu'un détenu confie n'éprouver aucun remord. Mais l'éthique force à accepter ces aveux, et les moyens esthétiques finissent toujours par triompher de la violence. Pour ce qui est de l'idée d'associer leurs poèmes à ceux des moines, non seulement les détenus l'ont bien accueillie, mais en plus elle est la leur. La Directrice du Festival et moi espérions tenter une telle expérience, mais n'osions pas vraiment la leur présenter, jusqu'au moment où certains prisonniers eux-mêmes nous en ont parlé. Dans

les *Nocturnes de Clairvaux*, on entend ainsi ce qui fait la singularité du temps dans une prison ou dans un monastère. Après une introduction sonnant comme le passage des porches successifs, un soudain climax. Un cri, puis une série que l'on retrouve dans Les *parloirs* [B.A.H.G#.D#.G.F#.F.C.E.C#.D]. Les voix d'hommes et les voix de femmes tiennent chaque son aussi longtemps que cela leur est possible. C'est interminable. Mais on peut aussi gommer la mesure par des *tempi* très lents, par des moments d'étirement, ou en allant à rebours en rétrogradant une série. C'est ce que j'ai fait sur les textes de moines dans d'autres *Nocturnes*, car leur quête de lumière est déjà une vision de l'éternité, se jouant du temps, le remontant, dialoguant avec lui.

N'est-ce pas un peu un travail de musicothérapeute que vous avez entrepris avec les détenus, en utilisant la musique pour libérer la parole ? La leur bien sûr, mais aussi un peu la vôtre ?

Bien que je me sois intéressé aux recherches de Tomatis ou à *Musicophilia* du neurologue Oliver Sacks, je n'ai jamais vraiment eu l'occasion d'approfondir la question de la musicothérapie. Mais ma musique est une façon, pour chacun, de faire un premier pas, de s'écouter soi-même, de réaliser ses envies. On m'a offert de travailler avec des polyhandicapés, mais je crois que l'expérience de Clairvaux mérite elle aussi d'être poursuivie dans d'autres établissements pénitentiaires. J'ai la sensation d'être à ma place quand je suis aux côtés des prisonniers. Initialement, il n'était pas prévu que ma résidence clauvallienne soit si longue. Anne-Marie Sallé avait envisagé deux années. Puis nous avons été persuadés qu'il était possible de donner une dimension supplémentaire à nos projets. Les ateliers d'écriture, nous les avons menés ensemble Anne-Marie et moi. Nous souhaitons tous deux faire sortir la parole des détenus en même temps que nous faisons entrer le public dans la prison, ou plus justement dans le dortoir des convers, à quelques mètres de la prison. Et même si les détenus et les festivaliers ne se sont croisés que virtuellement, les concerts étant doublés pour des raisons de sécurité évidentes, il y bien eu partage quand la musique a résonné dans la centrale. Composer, c'est pour moi laisser les mots s'échapper. Les laisser faire le mur. Même si je désire maintenant m'aventurer sur d'autres chemins, exprimer la joie, la légèreté et la lumière. C'est pour que la musique demeure un engagement physique que j'ai fondé un ensemble. Être à la fois instrumentiste et chanteur, c'est retrouver certains plaisirs de mon enfance et de mon adolescence. Chanter comme je le fais généralement, dans les aigus, avec une voix de tête qui exige très peu d'air, c'est aussi une sorte de retour en arrière. Peut-être une réconciliation avec moi-même...

(Propos recueillis par François-Gildas Tual, Paris-Paimpol, été 2012)

(*) Professeur d'Analyse et d'Histoire de la Musique au Conservatoire à Rayonnement Régional de Grenoble.

Thierry Machuel : le chœur et ses communautés

Si l'on examine le catalogue de Thierry Machuel, on remarque aussitôt la large place occupée par la musique vocale ; sur soixante-six opus comptabilisés à ce jour par le compositeur, opus achevés ou en cours d'achèvement, il n'en est que sept à ne pas faire appel à la voix. Mais on est encore plus frappé par l'importance des chœurs, souvent *a cappella*, plus rarement accompagnés par quelques instruments, accordéon, harpe, piano ou percussions notamment. Or, ce catalogue présente une particularité supplémentaire dans la mesure où son classement, tel qu'il apparaît sur le site internet de Thierry Machuel, ne se limite pas à la double ordonnance chronologique et générique habituelle, tient compte du niveau de difficulté de l'interprétation, et propose une approche thématique en retenant une dizaine de sujets : espoir, rencontre, nature, sacré, nuit, amour, naissance, mort, souffrance et joie. S'appuyant sur les effectifs instrumentaux ou vocaux, un catalogue vise des moyens d'expression plutôt que ce qui est réellement exprimé ; reposant sur le contenu plutôt que des dates ou des genres, celui-ci en dit long sur les préoccupations du musicien, qui aborde la composition au rythme de ses découvertes littéraires.

Refusant qu'un texte puisse n'être qu'un simple prétexte, Thierry Machuel veille à ce que les notes ne l'emportent jamais sur les mots, que la moindre modification réclamée par la musique n'en altère jamais l'essence, et que son intelligibilité soit préservée dans un équilibre parfait entre indépendance et fusion des éléments. Parmi les textes choisis, il en est dans différentes langues, de différentes époques et de différentes origines, quelques-uns signés par le compositeur lui-même. Des poèmes surtout, car c'est là le genre dans lequel Thierry Machuel s'identifie le mieux. Mais on appréciera plus spécifiquement les assemblages piochant çà et là dans le répertoire afin de créer de nouvelles histoires, non pas de toutes pièces mais à partir de liens préexistants, en rapprochant par exemple des écrivains ayant vécu des expériences semblables. Support d'une poésie dont elle favorise la diffusion, la musique réunit des moments isolés, convoque des personnages historiques comme témoins inattendus du monde actuel, porte un nouvel éclairage sur sa propre époque. Tendant des passerelles entre la littérature et son public, elle prend aussi sa raison d'être dans le fait d'être chantée, car plus encore que dans des notes et dans des mots, elle s'ancre dans une

pratique vocale et collective. Et de rappeler ce qu'implique le fait de chanter ensemble et non chacun de son côté : « *En ces temps de morosité, de profonde incertitude sur le devenir de la planète, que peut apporter le chant choral ? N'y a-t-il rien de plus urgent à faire que de chanter ? Mais qu'est-ce que cette expérience du chanter ensemble, sinon une manière, choisie, de former une communauté humaine, contre l'individualisme et l'émiettement de notre société ? Dans ce cas, ce qui réunit en premier lieu les membres de cette communauté, n'est-ce pas un projet défini ensemble ? Le chant est-il la finalité de ce projet, où est-ce un moyen pour atteindre autre chose ?* »

Né dans le corps du chanteur, le chant ne saurait mentir ; sorti de ce corps, il invite l'homme à aller à la rencontre de l'autre. À la rencontre de Dieu quand il guide la prière du croyant, et plus généralement à la rencontre de tous ceux qui chantent, à la rencontre de ceux qui écoutent, voire à la rencontre de soi-même, comme si l'on pouvait se dédoubler à l'écoute de sa propre voix : « *Aussi aveugles que nous soyons à notre devenir spirituel, au moins le chant nous aura-t-il projetés, un temps, hors de nous-mêmes* ». Incitant chacun à s'échapper de son propre corps, le chant est le moteur d'une vaste communauté qui ne cesse de s'élargir et de se transformer au gré des choristes, compositeurs et poètes rassemblés. Une communauté en perpétuelle expansion tant il est vrai qu'elle n'est complète qu'avec le public : « *Face au public, il est évident que le chant nous porte, et qu'après avoir vécu le chanter ensemble, on peut alors passer à une dimension plus vaste, celle du dialogue avec l'autre, vers l'extérieur de notre communauté, aussi heureuse soit-elle, si l'on veut éviter les pièges du communautarisme* ». Et parce que toute étude de la musique de Thierry Machuel aura soin de cerner cette communauté selon qu'elle s'inscrive dans un cadre profane ou sacré, que ses auteurs soient reconnus ou poètes en herbe, que ses chanteurs soient professionnels ou amateurs, adultes ou plus jeunes, nous ne cesserons de nous attacher à son projet, ne nous écarterons jamais trop des mots chantés, et de crainte de tomber dans le contresens, garderons en tête que cette musique a pour fonction principale de servir le texte.

I. La construction du récit (*Kemuri*)

Dans *Kemuri*⁴, vingt-quatre poèmes sont inégalement répartis entre le chœur d'enfants et

le ténor, haïkus du célèbre Issa pour le premier, tankas de Takuboku pour le second. Un siècle sépare les deux auteurs. Issa Kobayashi (1763-1828) a vu la mort lui arracher ses quatre enfants en bas âge ainsi que sa première femme, a connu l'échec avec son second mariage, puis est décédé à son tour avant que sa troisième épouse ne lui donne une fille. Quant à Takuboku Ishikawa (1886-1912), parfois surnommé le Rimbaud japonais, il a lui aussi perdu fils et compagne, mais victime d'une tuberculose, n'a pas tardé à les rejoindre dans leur dernière demeure. Emplis d'images de la nature, les poèmes d'Issa sont un précieux écrin pour ceux de Takuboku, qui se souvient de celle qui désormais ne chante plus. Et parce que le tout forme une émouvante réflexion sur le temps qui passe et sur la préparation au dernier voyage, Thierry Machuel a bâti son récit au rythme des saisons et des heures, c'est-à-dire dans le double intervalle d'une année et d'une journée, tout en enchevêtrant les références au passé, au présent et au futur, les idées de désir et de réalité, de partir et de rester : « J'ai choisi de laisser passer au début sept haïkus à la suite afin d'évoquer d'entrée de jeu le passage du temps – de fait on avance très vite du printemps à l'automne et du matin à la fin de l'après-midi – mais l'intervention soudaine du ténor va perturber ce rythme. On arrive alors au huitième haïku, avec la chute des pétales de fleur, image de la fuite du temps et de notre mort future évoquée sans pathos, comme une chose inscrite dans la nature. Je reprendrai plus loin ce poème, dans le passage en miroir entre le poète et sa jeune femme, puis à la fin au moment où le navire blanc s'avance dans la baie, texte que j'ai perçu comme pouvant exprimer l'instant de la mort⁵. »



Illustration 1 : Photographie de Takuboku Ishikawa, le « Rimbaud japonais »

Vingt-quatre poèmes comme autant d'heures, mais treize haïkus, soit un par mois ou trois par saison, le dernier signalant le retour du printemps. Vingt-quatre morceaux arrachés au

temps qui défile, parce que ces formes brèves sont moins de petits espaces contenant beaucoup de choses que des instants fugaces trouvant, pour reprendre les mots de Roland Barthes, leur juste expression. Et de respecter cette brièveté sans tomber dans le piège d'un orientalisme de pacotille. Plus que dans les sonorités de shô et de gongs, sonorités néanmoins bien européennes car produites par un accordéon⁶ et par des percussions Paiste dont les résonances sont plus longues que celles des instruments japonais, il y a convergence des cultures quand le chœur, pour chaque haïku, enrichit l'harmonie de l'aigu vers le grave, de l'unisson jusqu'à des clusters plus ou moins denses, imitant les « unités sémantiques des idéogrammes et des caractères, ce qui a pour résultat d'exprimer de manière sonore le sens de lecture et la graphie du texte d'origine, colonne simple se lisant de haut en bas. » D'une note à l'autre, brisant puis reconstituant l'unisson comme par synthèse, chaque courbe descendante puis ascendante est un bref instant autant qu'un entre-deux, matérialisation sonore d'un intervalle résumant à lui seul toute une existence. Les clusters reflètent non pas le caractère, mais la structure du texte (trois vers de cinq, sept et cinq syllabes⁷) et plus exactement le nombre de mots. Les ajouts de notes et les valeurs rythmiques correspondent à peu près à la découpe des phrases, sinon pour les pièces hivernales (16, 19, 23) qui compensent la réduction de leur tessiture par le réemploi de certaines notes, attendant que le printemps ne ramène des harmonies chatoyantes pour clore le cycle annuel. Placés entre les haïkus, les tankas bénéficient d'un traitement plus mélodique et plus souple, distinguant les deux genres malgré la récurrence de plusieurs motifs :

– le motif du voyage (V. ; ex. 1a), sur une gamme par tons et en hétérophonie⁸ dans la huitième pièce, aux sopranos et accordéon par prélèvement dans la ligne du ténor. Transformé dans les seizième et dix-septième pièces (avec élision du quatrième son), il n'acquiert sa forme définitive que dans la vingtième,

– le motif de la nostalgie (N. ; ex. 1b), issu du précédent (notes 3 à 5 de V.), dans la neuvième pièce au ténor et réduit aux gongs, dans la treizième à l'accordéon (« lointain » sur le désir d'entendre), puis dans les quatorzième, dix-huitième (entrée du ténor, doublée par un solo de soprano) et dix-neuvième (basse),

– le motif de l'épouse (É. ; ex. 1c), au soprano solo (14), puis en miroir aux sopranos 1 et au ténor (14 bis) ; proche de V. par sa courbe mélodique,

– le motif de la mort (Mo. ; ex. 1d), au ténor solo dans la dix-septième pièce, ou motif du temps qui passe (T.) dans les dixième, quatorzième et vingt-deuxième pièces [fig. 1].

Série nombre de notes et ambi- tus des clusters	Voix	Saisons	Heures du jour	Motifs
1 <i>si</i> (7-5J.)	Enfants	Pluie de printemps	Matin	V. N. T.
2 <i>la</i> (8-6M)			Lune de midi	
3 <i>ré</i> (10-6M)			Après-midi	
4 <i>lab</i> (9-7dim.)		Été		
5 <i>fa</i> (9-6M)		Ah quelle chaleur		
6 <i>do</i> (5-4augm.)		Une brise fraîche	Fin d'après-midi	
7 <i>fa#</i> (7-8augm.)		Automne : pluie de pétales	Crépuscule	
8	Ténor	<i>j'étais parti (Passé)</i>		N./É. N./T./É.
9		<i>L'allégresse de mes jeunes années s'en est allée</i>		
10 Sol (8-7M)	Enfants	Les fleurs aussi qui voltigent		
11	Ténor	<i>Autrefois / aujourd'hui (Passé/Présent)</i>		N./É. N./T./É.
12 <i>mi</i> (8-7m)	Enfants	Crépuscule d'automne		
13	Ténor	<i>Si j'entendais/s'allègerait (Conditionnel)</i>	Nuit	
14 (<i>stb</i>)	Soprano	puis sopranos et ténor (14 bis) (<i>Présent</i>)		V. N./Mo./V. N. N. V. T.
15	Ténor	<i>elle m'accompagnait (Passé) ; souvenirs de neiges</i>		
16 <i>mb</i> (5-4dim.)	Enfants	Hiver : Comme courbé par le froid	Croissant de lune	
17	Ténor	<i>quand je serai parti/départ en voyage/aller à la mort (Futur)</i>		N./Mo./V. N. N. V. T.
18		<i>Ces paroles... restent (Présent)</i>		
19 <i>do#</i> (2-2M)	Enfants	Une feuille solitaire tombée en silence	Petit matin	
20	Ténor	<i>La neige brillait (Passé/Présent)</i>	Peu avant le lever	T.
21		<i>L'air froid</i>		
22		<i>Dans la baie... en février</i>		
23 <i>do#</i> (3-2M)	Enfants	La neige fond goutte après goutte	Premiers rayons	
24 <i>mb</i> (10-10m)		Printemps : Ce monde de rosée		

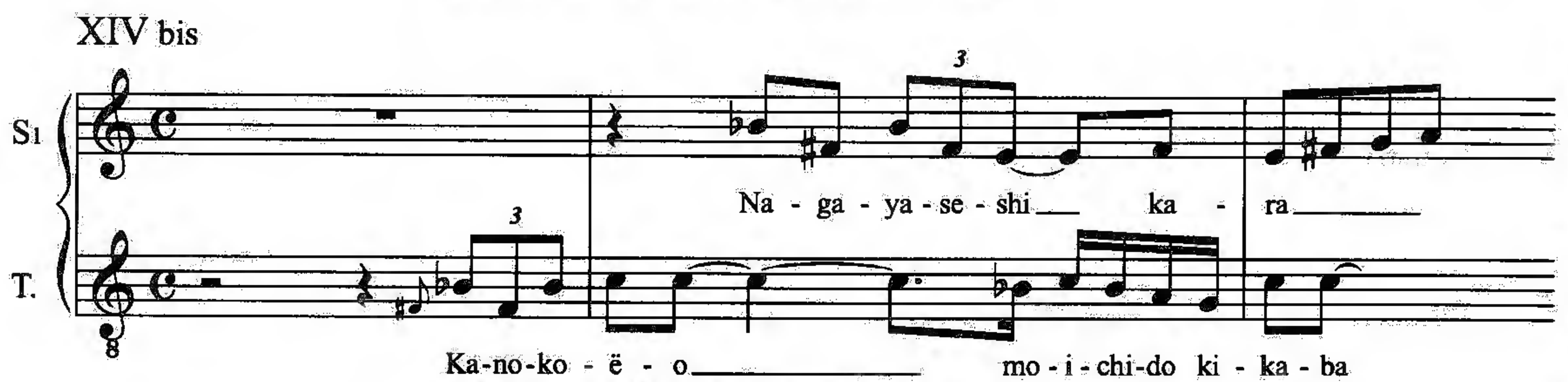
Figure 1 : Forme générale de Kemuri



Exemple 1a : Motif du voyage



Exemple 1b : Motif de la nostalgie



Exemple 1c : Motif de l'épouse



Exemple 1d : Motif de la mort

Propices aux confidences, les petites formes suggèrent plus qu'elles ne disent, évitent toute effusion trop démonstrative. Mais en quelques mots, elles peignent de merveilleux paysages, les monts enneigés et les couleurs du ciel en arrière-plan, la forêt et ses arbres, les

fleurs d'un arbre, la tombée de leurs pétales. Parce que chaque poème, comme un idéogramme, est le morceau d'une réalité qu'il englobe tout entière, Thierry Machuel recolle les fragments éparpillés, restaure les fils narratifs brisés. Symboliquement, le temps des haïkus court

sur une série dodécaphonique, complétée par la quatorzième pièce et amorçant pour finir un mouvement rétrograde, et celui des tankas est marqué par l'évolution progressive de modes essentiellement diatoniques, faiblement polarisés

(avec des finales parfois imprévues pour amener la mélodie suivante), échangeant leurs bémols contre des dièses (pièces 13 à 15) avant de se transformer radicalement pour l'arrivée de l'hiver [fig. 2] :

	C	D \flat	D	E \flat	E	F	G \flat	G	A \flat	A	B	H	
8	O			X									Polarités : D/C
9	O												Polarités : B/C
11								O					Polarités : G/F/C?
13							O						Symétrie (axe : [A \flat])
14							O				O		id.
15				O									Polarités : E/D \sharp
													(modulation)
17			X						O				Polarité : G \sharp
18									O				Polarité : G \sharp ?
20								O					Gamme par tons
													(modulation)
21									O				Polarité : E
22									O				Polarité : G \sharp (mode de <i>mi</i> sans 7 $^{\circ}$ degré)
	C	C \sharp	D	D \sharp	E	F	F \sharp	G	G \sharp	A	A \sharp	H	

X : notes mobiles / O : finale de la pièce

Figure 2 : évolution des modes utilisés au fil des tankas

Une journée s'écoule. Ou une année. Ténor et enfants côte à côte, les deux poètes semblent ne faire qu'un jusqu'à ce qu'une jeune fille se détache de l'ensemble. Après le chœur des enfants défunts, voici donc l'épouse s'adressant au poète depuis l'autre monde, ou conviée par le chant à resurgir dans le monde des vivants. A moins qu'elle ne s'adresse à elle-même, troquant le « je » contre le « tu » comme le fait si bien le poète : « tellement amaigri / ton corps ne semble / plus qu'un bloc de révolte. »

2. L'organisation de la communauté (Dark like me)

Capacité fascinante que celle du chant à rétablir des dialogues rompus entre les présents et les absents, les vivants et les morts. Thierry Machuel a expliqué comment ses *Visages de la terre* ont célébré les retrouvailles de l'écrivain René-Guy Cadou et de sa veuve Hélène : « Le projet comportait donc, d'abord, la rencontre avec celle qui fut la compagne du poète dans les dernières années de sa courte vie, et qui écrivit son tout premier poème au lendemain de la mort de son mari. Pour les lycéens de *La Perverie*, cette après-midi passée avec une très grande Dame de la poésie française, témoin des événements marquants de notre siècle, fut l'un des temps forts du projet. Depuis le début des années 1950, elle n'a jamais cessé d'écrire, et les textes dédiés à celui qui illumina sa jeunesse sont nombreux, comme un dialogue jamais interrompu par le temps ni la mort⁹. » Dans *Kemuri*, le chœur fait entendre les voix qui se sont tues. Il est un et multiple, le compositeur, Issa et les deux poètes à la fois, les enfants et l'épouse, et tels les choreutes, participe à l'action tout en la discutant. Mais il est d'autres cycles où les voix soulignent clairement les rôles. Racontant les conditions de vie des Noirs aux Etats-Unis dans la première moitié du XX^e siècle, *Dark like me*¹⁰ est une judicieuse combinaison de poèmes de Langston Hughes (1902-1967). En plus des textes (ou extraits de textes) de l'écrivain américain, Thierry Machuel cite le célèbre discours

de Martin Luther King, *I have a dream*, et tisse ainsi son propre récit : « quelque chose qui n'était pas présent au départ, et qui ressort peu à peu comme une trame, un maillage auquel la musique va désormais concourir. »

Six parties enchaînées : *Brass spittoons* (Crachoirs de cuivre) raconte le dur quotidien du boy nettoyant les crachoirs des hôtels, tandis que *Puzzled* (Que faire ?) reprend des bribes de conversation sur l'inflation et le chômage. Suivent deux pages sur la solitude et l'angoisse des migrants : *Afraid* (Avoir peur) et *Homesick blues* (Le blues du pays), la seconde s'inspirant des chants des travailleurs. Le cycle se clôt sur des rêves, *Daybreak in Alabama* (Lever du jour en Alabama) imaginant un monde étonnamment coloré après la réconciliation des peuples, puis *Dream variation* (Variation d'un rêve), introduite par Martin Luther King. Confrontant les voix du boy et du contremaître, le premier chœur tendrait vers le théâtre si les autres voix ne prenaient leur distance avec le drame et, dans leur confusion sonore, ne donnaient vie aux oppresseurs autant qu'aux opprimés. Il convient d'ailleurs de ne pas se tromper sur l'emploi du pronom « I », tantôt chanté par une voix soliste, tantôt par toute la communauté comme si celle-ci voulait confirmer son unité. À défaut d'être un opéra, *Dark like me* annonce le futur travail de Thierry Machuel sur le genre, avec les derniers spectacles de *Territoires du souffle* notamment : « Notre recherche tend peu à peu vers une forme singulière, l'opéra choral : il s'agit ici de narration collective, et donc de textes ou de livrets qui privilégient le nous, la mise en valeur d'une communauté humaine. Pas de héros ni d'héroïne, pas d'élus incarnant une humanité rêvée, mais une poignée d'êtres bien réels en miroir du public, choisissant d'inventer devant lui leur propre destin, toujours en devenir¹¹. »

Alternant singulier et pluriel, *Dark like me* se situe entre le théâtre et le récit, opère un lent glissement de l'individuel vers le collectif, d'un moment historique vers un moment imaginaire, avant de se retourner vers la réalité, d'aujourd'hui et intemporelle¹².

Pour commencer, une variation sur une chanson de Lewis Allan, immortalisée par Billie Holiday. Non pas une variation au premier sens du terme, mais une réécriture dans l'esprit de sa célèbre interprétation : « J'ai souhaité tout de suite en faire une variation pour chœur qui serait l'introduction – obligatoire – de



Dark like me, et présenterait ainsi toute la suite chorale comme une rêverie dont Strange fruit serait le cauchemar ultime. On retrouve plus loin ces incursions dans les domaines de l'imaginaire et du rêve, notamment à la fin de Brass spittoons mesure 81 et suivantes (le

jeune garçon perd connaissance), et dans Daybreak in Alabama, moment heureux cette fois : revoilà notre Billie, rêvant du jour où elle pourra écrire de la musique (bien qu'au départ, ce soit Langston Hughes qui parle, puisqu'il est l'auteur du texte !). » Il n'y a donc pas ici de personnage principal. Ou plutôt celui-ci est-il simultanément le boy, le poète et Billie Holiday. A propos de Strange fruit : « Le chœur agit dans ce préambule comme un témoin, stupéfié par l'horreur de la scène qu'il nous décrit, et peu à peu gagné par un sentiment de révolte. Devenu le personnage principal de la narration dans Dark like me, il nous transmet alors son témoignage de l'intérieur, par la voix d'un « boy » – peut-être le poète lui-même – ou de Billie Holiday, à laquelle j'ai confié le magnifique poème « When I get to be a composer... », en hommage à sa créativité d'interprète¹³. »

Illustration 2 : Photographie de Billie Holiday, merveilleuse interprète de Strange Fruit

Favorables à l'unité du cycle, certains motifs font écho à la chanson de Billie, ou à la voix du boy repérable avec son anacrouse et ses sauts de quarte ou de quinte. Se souvenant de l'introduction et de certains autres numéros, la dernière pièce justifie son titre de variation par quelques traits purcelliens, ponctuée qu'elle est d'hémioles dans les lignes parallèles des sopranos et des ténors (déplacement d'un rythme pointé dans la mesure sur ... *dance till the white day is...*). Mais le plus original demeure la façon dont la diversification des procédés polyphoniques facilite et régit la communication entre les différents membres de la communauté [fig. 3]. Si un chœur est un modèle réduit de société, il est nécessaire que chacun y ait sa place, le chef comme le chanteur, les sopranos comme les basses, chaque voix au sein de son propre pu-

pitre. Thierry Machuel aime que les musiciens de son nouvel ensemble puissent jouer de leur instrument, chanter ou diriger ; ici aussi, rien n'est figé ; chacun peut tenir le premier rôle, donner la réponse ou, en toile de fond, accompagner plus discrètement les autres. Quelques voix s'échappent de la masse chorale pour incarner Billie Holiday, le boy ou un autre personnage, mais solistes et tutti se partagent équitablement le discours, s'écoutent mutuellement dans une superposition de strates aux fonctions mélodiques ou harmoniques. Comme un photographe effectue une mise au point, ils confèrent à la scène couleur et profondeur, produisant de superbes effets de relief grâce à une utilisation subtile des dynamiques, des densités et des phonèmes.

Titre	Sujet	Ecriture vocale (en gras : premier plan)	Thématique	Présence de la musique dans le texte
<i>Strange fruit</i> (introduction)	-		Regard extérieur <i>Réal</i>	
<i>Brass spittoons</i>	[you] (un boy parmi d'autres) / Les blancs	1. Soliste (ténor) et sifflements. Interventions individuelles des autres solistes. Tutti : couleur sur « ne ». 2. Tutti entreprend un bref <i>fugato</i> . 3. Indépendances des parties solistes (chaque soliste a ses textes et motifs). 4. Mouvements parallèles (fusion des solistes). Tutti : couleur sur « o ».	Début du songe (<i>Réalité dans le songe</i>) Quotidien (travail)	« Du cuivre astiqué et luisant comme les cymbales / Des danseurs du Roi David »
<i>Puzzled</i>	We	Polyphonie parlée. (Tutti uniquement)	Quotidien (argent, chômage)	
<i>Afraid</i>	We	Chœur homorythmique. (Tutti uniquement)	Distanciation Sentiments de solitude et de peur	
<i>Homesick Blues</i>	I	Chœur avec parties principales (Bar., M.S.-A. puis S. du Tutti), sur figure rythmique obstinée (complément du tutti).	Désir de partir	« C'est une chanson triste dans les airs »
		Solistes : couleur sur « ne ».		

<i>Daybreak in Alabama</i>	I/ Everybody	Mélodie de Soprano, puis entrée des autres solistes. Tutti, bouches fermées ou sur de brèves cellules.	Imaginaire (<i>songe dans le songe</i>) 1 ^{er} Rêve : devenir compositeur	« Quand je serai devenu(e) compositeur / J'écrirai pour moi de la musique »
<i>I have a dream</i>	I (M. Luther King) / All God's children	1 ^{er} plan : Mélodie à l'octave des Soprano et Ténor (Tutti). 2 ^e plan : autres voix du Tutti. 3 ^e plan : Coloration par les solistes sur « lololo ». Basse sur « tm ».	2 ^e Rêve : liberté Texte historique : Irruption du réel dans le songe	« ...de / Se donner la main et de chanter »
<i>Dream Variation</i>	[I]	Mélodie (Soprano soliste) accompagnée bouches fermées, puis sur diverses cellules par le tutti.	3 ^e Rêve : danse-repos Retour au niveau initial de réalité réel/imaginaire	« Tourner, danser »

Figure 3 : Forme générale du livret de *Dark like me*

3. Témoigner (*Amal Waqti*)

Pour Thierry Machuel, est un bon texte celui qui l'émeut, et qui possède la faculté d'agir sur le monde en touchant l'auditeur. Entre la poésie japonaise et la poésie de Langston Hughes sur les sombres années de ségrégation en Amérique, guère de points communs sinon que ni l'une, ni l'autre ne se restreint jamais à quelque cas individuel ; chacun doit s'y reconnaître : « À cet égard, les poèmes d'Ossip Mandelstam, de Paul Celan, de Langston Hughes, de Sophia de Mello Breyner ou Antje Krog peuvent être considérés comme des témoignages précieux sur un fragment douloureux de l'histoire de l'humanité, des goulags à l'apartheid, des ghettos de Harlem à la résistance à toute dictature. Mais ces témoins, loin des obsessions esthétiques que l'on prête souvent aux poètes, possèdent manifestement des caractéristiques communes : une sorte d'élévation de la vue, de la pensée, au-dessus du point particulier de leur propre vie ; une dimension métaphysique, comme un dialogue avec l'Invisible, où l'on en resterait toujours aux questions, laissant le lecteur au seuil de lui-même ; une force créatrice enfin, dans la pleine conscience du devoir de « réinvention » de la langue qu'implique la vocation du poète, face aux drames dont il est le témoin. » On aura tôt fait de ranger la musique de Thierry Machuel dans la catégorie de l'art engagé, mais son engagement n'est guère comparable à celui d'un Luigi Nono, ne recourt pas aux mêmes méthodes d'intégration du public qu'*Intolleranza 1960*, s'écarte des propositions du « théâtre de situation » de Jean-Paul Sartre, et ne revendique ouvertement aucune prise de position militante. Cet engagement se traduit par une prise de risque, quand le musicien pousse les lourdes portes de Clairvaux par exemple, va à la rencontre des détenus, tente de les comprendre quand bien même certains dénigrent les principes moraux qu'on s'efforce à défendre, crient leur haine ou leur indifférence. Quand bien même il lui faut subir, de plein fouet, le désespoir, la honte ou la violence qui se cachent derrière les murs. Ce serait un engagement tauromachique conformément à la définition qu'en a donné Michel Leiris à propos

de la littérature, lorsque Sartre s'est opposé à son ami René Leibowitz à propos des enjeux sociaux de la musique : « Il s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler « littérature engagée » que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier. Au-dedans comme au-dehors : attendant qu'elle me modifiât, en m'aidant à prendre conscience, et qu'elle introduisît également un élément nouveau dans mes rapports avec autrui, à commencer par mes rapports avec mes proches, qui ne pourraient plus être tout à fait pareils quand j'aurais mis au jour ce qu'on soupçonnait peut-être déjà, mais à coup sûr confusément. Il n'y avait pas là désir d'une brutalité cynique. Envie, plutôt, de tout avouer pour partir sur de nouvelles bases, entretenant avec ceux à l'affection où à l'estime desquels j'attachais du prix des relations désormais sans tricherie¹⁴. »

On se tromperait sur l'engagement de Thierry Machuel si l'on négligeait le fait que sa musique part du texte, qu'elle est une prononciation particulière et signifiante de ce texte, et ne revendique aucune autonomie quoique le texte la remercie en lui offrant ses propres qualités sonores. En clair, cet engagement profite avant tout à l'art poétique, mais est extrêmement concret car ses témoignages plongent le public dans des situations réelles et très proches de lui. Ainsi *Amal waqti* pour baryton et cornet à bouquin¹⁵ ; on ne peut écouter les poèmes en arabe de Mahmoud Darwich (1941-2008) sur l'offensive israélienne à Ramallah en 2002 sans penser aux derniers développements du conflit palestinien. Ancien membre de l'OLP, l'écrivain a lui aussi souffert de l'exil, au Liban tout d'abord, après que son village a été rasé alors qu'il n'avait que sept ans, puis après que ses écrits l'ont condamné à l'emprisonnement ou à un terrible assignement à résidence. « Peu de mots, et une vérité, tranchante comme une lame effilée, affrontant l'indicible » : si la langue est un frein à la compréhension, la musique se presse de prendre le relai¹⁶.

Comme dans *Kemuri*, il n'y a ici aucune prétention d'authenticité ethnomusicologique. Nul instrument typique de la Palestine mais un cornet à bouquin tout aussi dépaysant, d'un

point de vue plus temporel que géographique. Si les mélismes du baryton et quelques secondes augmentées invitent au voyage, ce sont les modes occidentaux qui s'imposent, mode de ré ou de la sur sol dans la quatrième pièce (il manque le sixième degré), avant que le dernier numéro ne s'évade vers des contrées plus familières à Thierry Machuel ; typique des chants traditionnels bretons, son mode contraste avec une langue induisant une « *interprétation orientalisante* ». Bien qu'un soliste remplace le chœur, la situation n'est pas individuelle. Elle est celle de tout un peuple. Le baryton apostrophe le public : « *Vous qui veillez, est-ce que vous vous fatiguez à surveiller la lumière ?* » *Amal waqti* a beau être une mélodie accompagnée, la dramaturgie musicale se construit sur l'évolution des rapports entre ses deux musiciens ; le cornettiste chante pour faire le lien entre son instrument et le baryton, le baryton se rapproche du domaine instrumental, bouche fermée abandonnant le texte. Dans la première pièce, l'un et l'autre s'imitent à distance. À chaque motif, à chaque nouvelle note du chant, le cornet répond par une formule équivalente. Structurellement, les tenues du baryton préparent les répétitions d'un si au cornet (si très présent dans les trois premières pièces), les chromatismes de l'instrument préparent les derniers mots du chanteur. Entre ces échanges, typiques de certains accompagnements improvisés, on oscille entre phases de divergence et phases de convergence, de frottement, de consonance ou de dissonance, le baryton se dirigeant vers des tierces mineures ou majeures après avoir brodé autour de son pôle mélodique, tandis que le cornet, par quelques tremblements, produit des battements au niveau des harmoniques.

Poursuivons alors le dialogue avec Thierry Machuel : dans la deuxième pièce, « *le cornettiste chante dans son instrument à l'unisson de la note qu'il joue, mais en ondulant très légèrement, ce qui a pour effet de produire des battements dans le son initial, un peu comme une répétition très rapide et perlée. Le son nous agresse, et bientôt vient s'y superposer la voix du baryton, celle d'un otage interpellant son gardien. On sent la colère qui monte, la tension intérieure devient perceptible en intensité. Le chanteur tourne autour des notes du cornettiste, dans un unisson qu'il ne trouve jamais, ce qui amplifie l'effet de battement et de fureur.* » Dans la troisième, le chant « *est figé sur cinq notes disjointes (...) tandis que le cornet dévide une mélodie en notes conjointes.* » Le premier se satisfait d'un ostinato rythmique à 11/8, le deuxième se meut sur un rythme plus libre, décalant progressivement ses motifs de sicilienne dans la mesure, jusqu'à ce que cette dernière se rétrécisse, à 7 puis 5/8. Avec la quatrième pièce vient le temps de la fusion homorythmique. Entre binaire et ternaire, cette sorte de danse

passé des mouvements contraires - « *Je ne t'aime pas...* » - aux mouvements parallèles - « *mon cœur innocent* » -, atteint l'unisson - « *oui je ne t'aime pas / qui es-tu pour que je t'aime ?* » -, puis repart dans les développements contrapuntiques. Y a-t-il plus belle manière de mettre en musique un interrogatoire où le prisonnier questionne l'enquêteur ? On se demande s'il y a deux personnages - « *Es-tu une partie de moi ?* » -, et on est bientôt là-bas entre la flûte et la chanson évoquées par le poème.

On n'entendra pas, dans *Amal Waqti*, la rumeur des combats palestiniens telle qu'elle se dégage de certaines œuvres du compositeur Mounir Anastas, lorsque celui-ci, né à Bethléem, enregistrait les tirs et les explosions pour conférer à la guerre une forme artistique. On n'y entendra pas non plus les clameurs des *Nuits de Xenakis* : « *Pour vous, obscurs détenus politiques (...), et pour vous, milliers d'oubliés, dont les noms mêmes sont perdus.* ». Thierry Machuel fait taire les bombes pour qu'émergent les voix des victimes et l'espoir d'un « *matin resplendissant* ». Son « *parcours plus intérieur que narratif* » aboutit à un duo lumineux, contrepunt imitatif dans un simple mode de ré transposé sur la, après un long prélude du cornet : « *Depuis les mélismes chromatiques des parties 1 et 2, jusqu'à l'atmosphère dépouillée du choral [« du refus » ; partie 4], il y a une progression musicale qui accompagne le passage de la parole destructrice - parce que tue - à la parole constructive - celle d'un juste aveu. Le final exprime la liberté intérieure enfin reconquise, la possibilité de ressentir hors de la haine et des contraintes de l'occupation politique : les sens nous rapportent toujours des échos du monde, le goût du café, le chant des oiseaux, les arbres, les nuages et surtout la lumière du soleil qui se lève.* »

4. La voix des détenus (*Paroles contre l'oubli*)

Curieusement, le catalogue de Thierry Machuel propose un classement thématique mais omet cycle et fils conducteurs - nocturnes, témoignages de captivité... - pour ne garder qu'un *Livre d'heures* dont *Kemuri* est le dixième des douze numéros. Des œuvres commandées par le tout jeune festival *Ombres et lumières* de Clairvaux, *Amal waqti* demeure en marge bien que le duo ait toute sa place dans un vaste recueil sur la parole des prisonniers. Mais sans doute l'expérience claravallienne est-elle plus singulière qu'il n'y paraît, non par le sujet traité, mais du fait que ses textes aient été rédigés par des détenus à l'occasion d'ateliers d'écriture en partie menés par le compositeur. Chaque année, un nouveau sujet était proposé. La nuit... l'oubli... mots voisins, presque synonymes métaphoriquement dans cette prison installée sur les vestiges d'une prestigieuse abbaye cistercienne.

Se sont ensuite greffés des textes de la plume des moines, habitués eux aussi à la solitude des cellules...



Illustration 3 : Photographie de la centrale de Clairvaux

Plusieurs opus sont nés de quatre années de résidence aux côtés des prisonniers¹⁷ : les *Nocturnes de Clairvaux* (op. 49), *Paroles contre l'oubli* (op. 57), *Dialogues de l'ombre* (op. 63), *Histoires de verrous* (op. 64) et *Les parloirs* (op. 65). Singularités dans le catalogue de Thierry Ma-

chuel, des partitions de musique de chambre enrichissent la liste : *Lebensfuge* (op. 56) pour piano à quatre mains, les *Chants de captivité* (op. 58) pour violon et piano, ainsi que les *Leçons de ténèbres* (op. 59) pour trio à cordes. Dans les *Nocturnes de Clairvaux*, la communauté convoquée est immense car elle comprend de nombreux groupes indépendants, à la croisée des sphères pénitentiaires, religieuses et culturelles, dont les membres ont leurs propres interlocuteurs et leurs propres messages à faire passer. Associés, les détenus, moines, artistes, organisateurs du festival et publics, familles et communautés religieuses se font mieux entendre [fig. 4]. Dans les *Paroles contre l'oubli*¹⁸, il n'y a certes que les mots des prisonniers, mais ceux-ci opèrent un va-et-vient constant entre l'intérieur et l'extérieur de la prison, disent l'enfermement et la liberté, le désir et le risque d'oublier, la mémoire vivifiante mais douloureuse. Pour Thierry Machuel, le concert devient un moyen astucieux de contourner les murs et de libérer les paroles confinées dans les parloirs. Parce qu'ils lui ont crié, ces détenus, leur crainte qu'il ne reste rien d'eux dehors, ont crié leur besoin de « rompre le silence » et de « gueuler » !

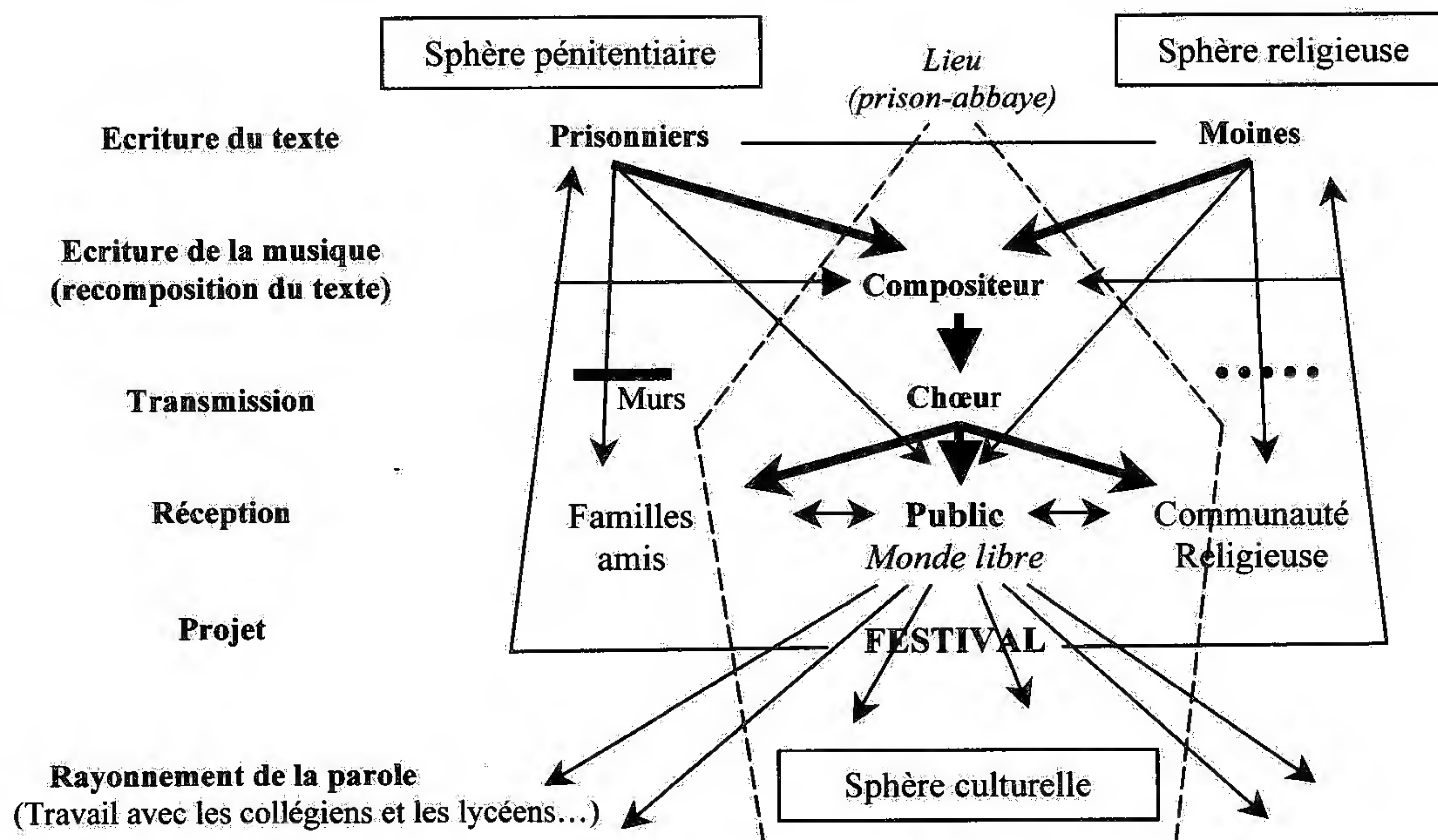


Figure 4 : La communauté des *Nocturnes de Clairvaux* (sur des textes de détenus et de moines de Cîteaux)

Au fil d'entrevues émouvantes, le compositeur a donc essayé de savoir ce que ses auteurs ont voulu dire. En les enregistrant en train de lire, il a essayé de mieux les connaître. Calme ou tendue, régulière ou heurtée, leur diction était un premier indice, une invitation à broser de chacun un portrait. Aucun de leur poème n'étant un simple exercice littéraire, il a fallu au musicien saisir ce qui en avait motivé l'écriture, le quotidien, les jours tous pareils, le temps figé, marqué par de trop rares événements, par un décès, une condamnation ou un transfert, par

une visite ou, plus simplement, par la vision à travers les barreaux de quelques animaux sortant des forêts environnantes, par des arbres recouverts de neige annonçant un changement de saison. Toutes ces choses, les prisonniers les lui ont racontées, et cette confiance ne devait pas être déçue. Thierry Machuel les a avertis que quelques coupures seraient inévitables, que leurs mots seraient soumis à un travail de reconstruction musicale. Avec le poème d'Adrien V.B. par exemple, il n'a pas hésité à supprimer le « corps de cette femme / Qui agresse mes pensées

au point d'oublier / Son visage », préférant demeurer plus général en voyant dans un [son] visage celui d'une simple amie, peut-être celui de la liberté. Mais peu importe que les détenus, ne retrouvant pas chacun de leurs mots, soient troublés par ce que la musique fait de leurs poèmes ; plus important est qu'ils s'y retrouvent eux-mêmes. Leur offrir un espace de parole, porter leurs propos jusqu'à l'auditeur afin que celui-ci veuille bien faire le chemin inverse et revenir vers ces délaissés : là est le défi relevé avec succès par les *Paroles contre l'oubli*.

Autant que les textes, Thierry Machuel a mis en musique le rythme de la prison, défini par un détenu comme un « tempo très lent » dans lequel s'immiscent et qu'animent « quelques moments de lumière¹⁹. » A mis en musique les obsessions, l'irrésistible besoin d'Adrien de respirer, quand certaines voix y vont par grands bruits d'air

avant de se lancer dans une course folle de triolets. A mis en musique des paradoxes, des envies entremêlées de vie et de mort, seule la liberté autorisant à vivre mais seule la mort promettant de sortir plus vite, voire de sortir si l'on est condamné à vie. Dans ses *Paroles contre l'oubli*, il a surtout « privilégié la brièveté, l'instantané, comme un portrait photographique de chacun des auteurs. Dix paroles, dix miniatures. Sans autre lien entre elles que celui du contraste nécessaire, là encore, d'une figure à l'autre. » Régis S. ? Il s'exprime par grandes bouffées. Quand il parle, ça va vite. Allant... Mais Thierry Machuel a tenu à ce que ses propos ne soient pas altérés par cette diction, et pour en montrer toute la finesse et la complexité, a opté pour la superposition de deux textes, cohérents séparément ou ainsi collés, jusqu'à cet adjectif « impossible et imprononçable » : « insignifiantifiée » !

S.A. : « Jusqu'à ton nom »	(...)	Et te voici	Réduit / À non étant
T.B. : « Reliquat »	oh	[Et] me voilà	Enfermé dans l'oubli
Dénié / Dans ta réalité		Piètre fragment	D'humanité
	Maintenant que tu es partie	Avec pour reliquat	
	D'humanité	Insignifiantifiée	Insignifiantifiée.
Le non-choix	Nostalgie ou furie	Est-ce que tu t'en soucies ?	

S.M.²⁰ ? En l'écoutant lire son texte long et répétitif, le musicien a perçu la réelle intelligence masquée par la violence. Son poème est un terrifiant exutoire. D'où cette fugue parlée, avec « ces âmes, nos âmes... » pour sujet, « très articulé, du chuchotement au cri », interrompue par un bref solo plus mélodique, quasi improvisé. Délicate à mettre en place car tous les fragments ne contiennent pas le même nombre de syllabes. Éric ? Fuyant, irrégulier, parfois absent aux ateliers, refusant de se dévoiler. Pour lui, les motifs jaillissent si rapidement que les mots s'étiolent en phonèmes ; la pièce se précipite vers un cluster qui est la lumière qu'il cherche... Franck ? Un caractère de chef, d'organisateur, exubérant et ironique, mis en scène comme dans un opéra bouffe. Glissades pour vocalises, triolets pour défaillances et tritons pour se moquer de la psychanalyse : il est dans la communication, des mouvements mélodiques pour porte de sortie. « Ce n'est pas une parodie mais un clin d'œil goguenard. » Dumè A. enfin, peu bavard mais tout en contradiction ; sa timidité tranche avec le lyrisme de son poème. D'où une musique tantôt passionnée, tantôt austère, avec ou sans mesure pour entrave, des resserrements – emmurements – éprouvants, se terminant sur un solo de basse dans un dernier souffle de soulagement. Partie d'un creux sur deux octaves (trois do#), sa deuxième partie se gonfle jusqu'à la saturation, renvoyant à une sensation d'étouffement. Familier des madrigalistes, Thierry Machuel ne méprise pas le figuralisme. Avec S.M. quand les voix imitent le vent – « Étape ultime franchissement irréversible gouffre des naufragés emportant le souvenir de leur passage et de leurs œuvres désertiques... » –. Avec Kirru qui, gamin, passait régulièrement devant la prison sans comprendre, et qui ne comprend toujours pas alors

qu'il y est enfermé. Ses entrées en imitation sont la confirmation d'un pressentiment ; la musique tourne sur elle-même dans un ABA symptomatique, cercle vicieux dont on doute de s'extraire malgré la métamorphose de l'ostinato du baryton. Puis avec son compatriote basque Agustin F.A., « petit gars d'apparence très fragile » mais doté d'une force de conviction impressionnante. Chez lui, la tension est intérieure. Sa pièce ne s'arrête jamais, percussive et en crescendo, volontaire.

Pour articuler cette succession de portraits, nul motif fédérateur ; chaque détenu est cloîtré dans sa cellule. C'est à peine si l'on remarque, dans les premières pièces ou dans la dernière, un ré un peu insistant, des intervalles de seconde et des trilles très lents. L'entrée dans la prison est prudente : bouche fermée parce que la parole est encore prisonnière. Puis les mots fusent, plus incisifs, soudainement en basque pour ne pas trop livrer leur sens. Verrous, cellule, enfermement : circonvolution lexicale... Le chœur ne prononce pas le terme de prison en français, comme s'il l'avait relégué dans les parties de texte inutilisées. Sait-on d'ailleurs s'il s'agit de la prison aux pierres froides et dures de Clairvaux, ou d'une prison psychologique ou affective aux pierres plus insidieuses ? « Nul pour percevoir dans l'intérieur de leurs habitacles corporels, des cœurs cernés, enchaînés, cadénassés et scellés jusqu'à ce que toute formule prétentieusement magicienne ne puisse briser le moindre maillon... » (S.-M.)

5. La parole aux instruments (Leçons de ténèbres)

De Thierry Machuel, les festivaliers de Clairvaux ont pu découvrir, en septembre 2009,

non seulement les *Paroles contre l'oubli*, mais aussi le trio à cordes des *Leçons de ténèbres*²². Ne faisant appel ni à la voix, ni même à un texte, il n'en est pas moins le fruit des heures passées dans l'enceinte carcérale : « Ce que l'on entend généralement par *Leçons de Ténèbres* », explique Thierry Machuel, « est une œuvre religieuse qui s'appuie sur des extraits de psaumes, des paroles de révolte de Dieu contre son peuple (les impropères) et des hymnes, dans le temps le plus fort de la Passion, entre la célébration de la mort du Christ et celle de sa résurrection. Le rite comporte dans cette période des gestes très particuliers, extinction progressive de toute lumière sauf une, que l'on garde cachée comme une certitude intérieure, silence, attente de l'aube qui, dans la disposition habituelle des architectures ecclésiales, portail à l'occident et chevet à l'orient, pénètre dans le chœur au matin de Pâques, face aux fidèles, éclatante et comme une émanation divine. Il s'agit donc, au propre comme au figuré, d'un dialogue entre ombre et lumière, âpre, sans concessions. »

C'est dans le contexte particulier de ma résidence à Clairvaux que j'ai eu la possibilité de composer un trio à cordes pour le trio Pasquier (Régis et Bruno Pasquier, Roland Pidoux). La double identité de ce lieu chargé d'histoire, monastère d'abord puis prison, m'a inspiré le projet : des *Leçons de Ténèbres* sans texte ni référence religieuse, exprimant la révolte des détenus autant que leurs appels intérieurs ; rendre compte par la musique d'images qui me restent de la traversée des grilles et des murs, dont certains appartiennent encore à l'ancienne abbaye, comme un appareillage de pierre et de béton mêlés. »

Il serait vain de comparer ces *Leçons de ténèbres* à quelques modèles vocaux, voire les premiers accords à la verticalité d'un choral (l'effet des doubles cordes est idiomatique d'un lan-

gage instrumental). Pèsent ici les contrastes, son face au silence (musique face au silence si l'on se réfère à certaines esquisses de Thierry Machuel, terminologie essentielle car riche d'informations), première harmonie face à la seconde, unité du trio face à sa division, et bien sûr la disposition narrative des motifs :

- les deux accords introductifs, à base de sixtes et se partageant équitablement le total chromatique (ex. 2a),

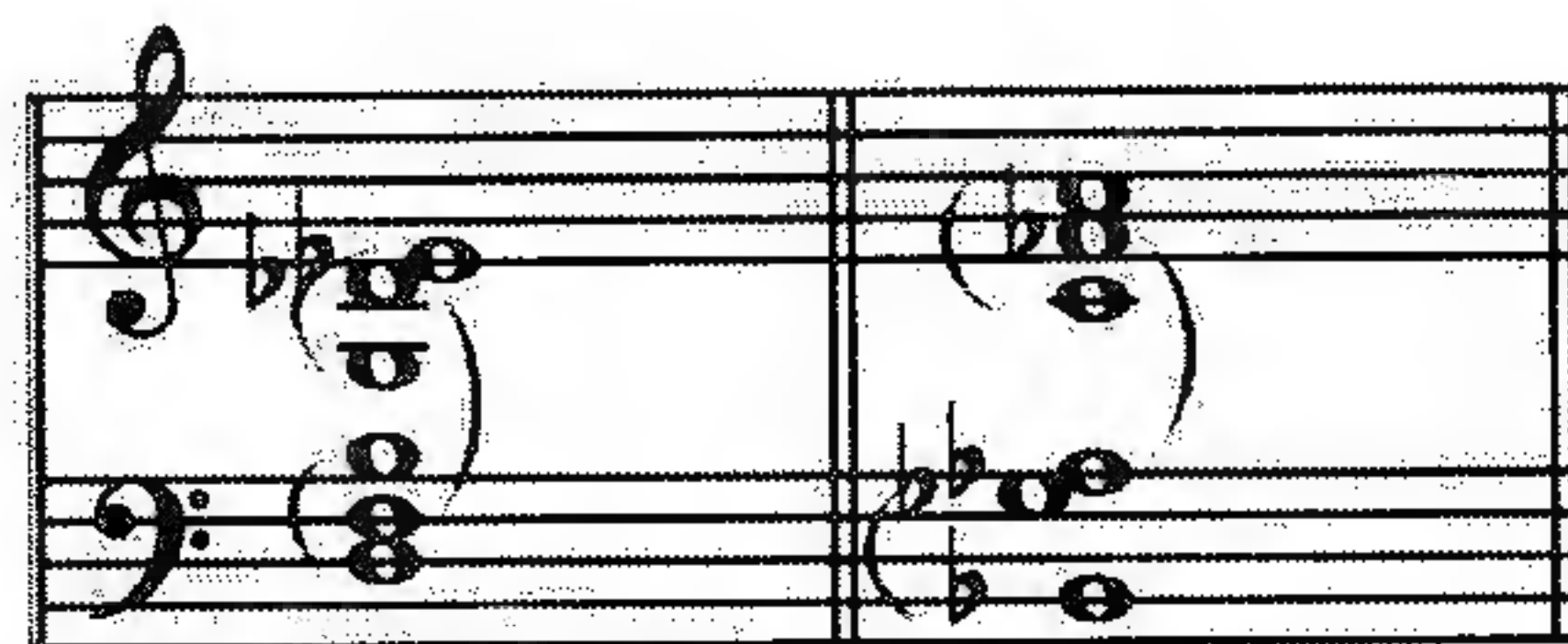
- une « longue cantilène (ex. 2b), thrène angoissé que l'on entend une unique fois aux deux tiers de l'œuvre, mes. 94, après une première tentative vite avortée » (thème énoncé par le violon dès la mesure 27, puis par l'alto et le violoncelle),

- une série dodécaphonique (ex. 2c) dont chaque note est répétée, donnant l'impression d'un rebond « à la manière du son produit par les serrures électroniques dont le tintement a remplacé celui des clefs métalliques. » Présentée mesure 55 par le violon, elle est aussi caractérisée par trois secondes mineures et par un triton (E-F-H-B.A♭G/C♯.F♯.D.C.E♭A). Transposée et renversée mesure 62 par le même instrument (forme préservant les deux dernières notes de l'original : D-C♯.G-A♭.B-H/F.C.E.F♯.E♭A), elle est reprise simultanément par l'alto, ses premières et dernières notes reflétant la série à laquelle elle est superposée (dans l'ordre original mais également transposée :

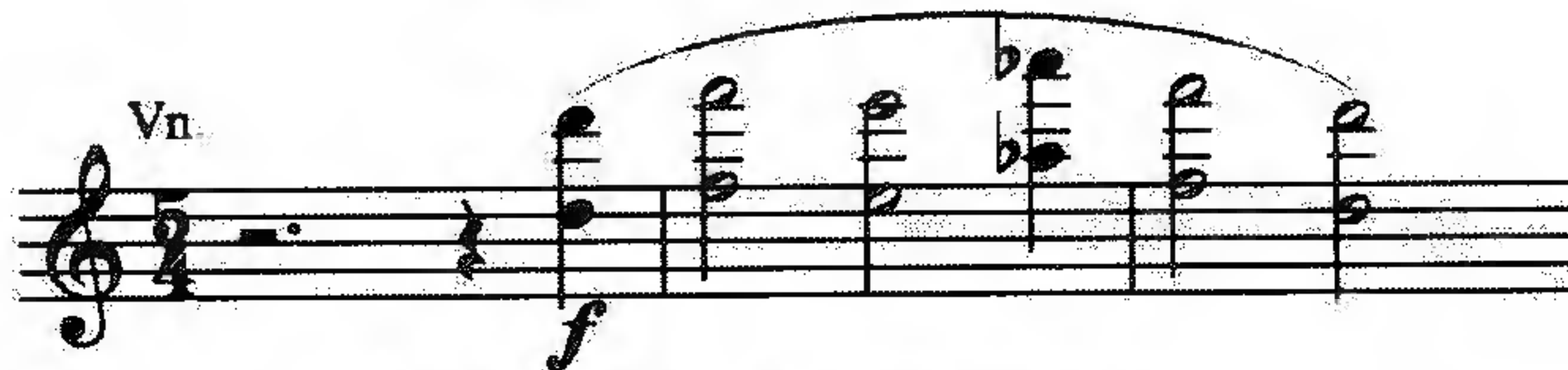
A-B.E-E♭.D♭C/F♯.H.G.F.G♯-D),

- un thème dérivé (ex. 2d) de celui des verrous avec ses notes répétées et ses chromatismes (mes. 70),

- les doubles cordes, les trilles, les trémolos, les dissonances de secondes (issues des précédents ?), le balayage des cordes sur des figures arpégées. [fig. 5]



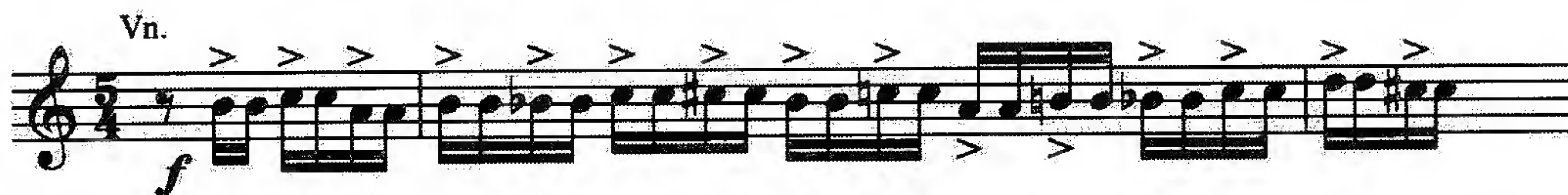
Exemple 2a : Accords



Exemple 2b : Motif de thrène



Exemple 2c : Motif sériel des verrous



Exemple 2d : Motif dérivé

Thème d'Accords		Épisode du Thrène (<i>crescendo</i> 1)			Épisode des Verrous (<i>crescendo</i> 2)			Préparation Point culminant	
	1	19	27	32	47	54	61	70	75
Vn.	Accords	Prépa Thrène	Thrène	Trémolos	Arpèges	Verrous	Verrous	Thème Sec.	Trilles
Va.	Accords	Idem puis	Accords	Thrène	Accords	Trémolos	Verrous	Dissonances	Thème Sec.
Vc.	Accords	Trémolos.	Accords	Thrène	Accords	Trémolos	Thrène (renv.)	Thème Sec.	(Thrène?)
	<i>pp-p</i>	<i>pp</i>	<i>mp-p</i>	<i>p-mf-pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f-mf-p</i>	<i>p-mf-f</i>

Point culminant / Fugato		Synthèse thématique : Thrène, Verrous... (decrecendo)							Thème d'Accords
78	82	91	94	104	108	112	114	120	127
Thrène	Fugato	Trémolos	Thrène		Verrous		Verrous/Accords?	(Verrous)	Accords
Thrène	Fugato	Trémolos	Accords	Solo	Accords		Arpèges	Trémol. Thrène	Accords
Thrène	Fugato	Arpèges	Arpèges		Accords	(Thrène?)	(Thrène?)	Trémol.-Thrène	Accords
<i>ff</i>	<i>mf-f</i>		<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>p/mp</i>	<i>pp</i>	<i>pp/p-mf</i>	<i>pp</i>	<i>pp-p-pp-ppp</i>

ré mineur

Figure 5 : Plan des Leçons de ténèbres

Digne de « la Règle monastique développée selon la liturgie des Heures, aussi contraignante que l'organisation carcérale », un schéma strict contrôle, à la noire, les proportions. [fig. 6]

	A																I									B																■																A															
Mesures	1	3	5	7	10	15	17	19	22	27	32	40	43	45	48	54	61	70	75	78	85	98	107	114	120	124	127	129	132	137	140	142	144																																								
Durées	91																121								170																240																91																
Musique	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33																																								
Durée	5	5	5	10	15	5	5	10	5	20	(25)	10	(5)	10	20	25	(35)	15	10	20	35	(55)	25	20	15	10	5	5	15	10	5	5	5																																								
Silence	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32																																									
Durée	5	5	5	7	9	5	5	7	7	9	11	7	5	7	9	9	11	7	7	9	11	15	11	9	7	5	5	9	7	5	5	5																																									

Musique				Silence			
11	X	5"	1 mes.	11	X	5"	
7		10"	2 mes.	9		7"	
5		15"	3 mes.	7		9"	
4		20"	4 mes.	4		11"	
3		25"	5 mes.	1		15"	
2		35"	7 mes.				
1		55"	11 mes.				

Total : 8' (480")

Total : 4' (240")

Figure 6 : Proportion des « sons » et des « silences » dans les Leçons de ténèbres

Symbole temporel omniprésent, le nombre douze détermine la quantité de mesures (12²) les durées (12'), les qualités de certains éléments mélodiques ou harmoniques. Quant à la métrique à cinq temps et à la prédominance de l'impair (5, 7, 9, 11...), on y entend, comme Thierry Machuel, « une alternance brève/longue qui, dans un tempo de 60 à la noire, suggère une respiration inquiète. » La suite du programme nous est précisée par le compositeur :

« La forme est en miroir temporel : dernière section en inversion de la première, le grave du début se concluant sur l'extrême aigu des accords de la fin. Les alternances de sons et de silence sont également reproduites de cette manière, alors que le procédé d'inversion se complexifie dans les mesures centrales. Cette forme en miroir temporel m'a été inspirée par l'extrême importance de la figure du moine pour les détenus : figure idéalisée d'un homme qui a choisi l'enfermement, qui vit sa vie

dans un espace clos, cellule, parloirs, cloître, et parvient à la transcender à force d'ascèse. Cette identification est encore plus forte lorsque l'on sait que les moines étaient enterrés sur place, sans sépulture particulière, et que c'est peut-être le même sol sur lequel marchent les détenus dans la cour de la prison.

Il y a donc dans le trio comme deux figures inversées, l'une dans l'ombre carcérale (début, mesures 1 à 14) et l'autre dans la lumière (fin, mesures 131 à 144), qui n'en forment qu'une, à l'image du destin qui unit le Christ et le bon larron au moment de leur supplice commun. Toute la partie centrale de l'œuvre vise à unifier l'ensemble des motifs : brève prémonition du thrène mesures 32 à 46, obsession des verrous mesures 55 à 93 procédant par étapes, de la résignation à la révolte, puis à l'éclatement des sentiments et au cri si longtemps réprimé, mesures 94 à 103. Après un temps d'abattement, une faible lueur apparaît, le thème des verrous s'est brisé, les fi-

gures musicales se font ascendantes et se fixent dans l'extrême aigu avec le retour de l'accord initial. Transformé par le changement de tessiture, celui-ci

prend une sonorité étrange, diffuse, presque irréaliste, avec le jeu sur la touche et le frottement des archets. »

(*) Professeur d'Analyse et d'Histoire de la Musique au Conservatoire à Rayonnement Régional de Grenoble.

Notes

¹ MACHUEL, Thierry, Livret du C.D. *Nativités profanes*, Label inconnu U 09-1001, 2009, p. 5.

² *id.*, Livret du C.D. *Lucis memoria*, Label inconnu U 11-1001, 2011, p. 4.

³ *id.*, *Nativités profanes*, op. cit., p. 5.

⁴ *Kemuri*, op. 40, créée en novembre 2006 par la Maîtrise de la Loire, Jacques Berthelon (direction), Dominique Bonnetain (ténor) et Mylène Lubrano (accordéon), pour l'inauguration de la chapelle de Firminy (Le Corbusier).

⁵ Toutes les citations, sans mention particulière ou non référencées en bas de page, renvoient aux textes proposés par le compositeur sur son propre site : www.thierrymachuel.com, et notamment aux brefs commentaires rédigés à l'intention des lycéens et professeurs pour la préparation des épreuves du baccalauréat.

⁶ « J'apprécie tout particulièrement l'accordéon. C'est l'instrument qui me semble être le plus proche du chœur. Un instrument à vent, polyphonique, dont le timbre peut parfois se confondre avec le mélange des voix. » MACHUEL, Thierry, propos recueillis par nous-même.

⁷ Emanant par leur forme du tanka, les Haïkus ne brisent pas l'unité poétique mais, au contraire, l'enrichissent en variant légèrement le rythme des vers.

⁸ Nous parlons d'hétérophonie quand plusieurs voix suivent simultanément mais approximativement les mêmes courbes, se décalant fréquemment sans produire pour autant ce qu'il est coutume de nommer accord ou contrepoint. Est-ce là un procédé inspiré par la musique japonaise ?

⁹ MACHUEL, Thierry, Livret du C.D. *Nativités profanes*, Label inconnu U 09-1001, 2009, p. 5.

¹⁰ *Dark like me*, op. 18, créée en février 2002 par le Jeune chœur de Paris placé sous la direction de Laurence Equilbey et Geoffroy Jourdain au Théâtre du nord.

¹¹ Introduction du compositeur à *Territoires du souffle*, pour sept chanteurs et cinq instrumentistes-chanteurs. Remarquons cette fois quelques similitudes avec les définitions de la littérature et du théâtre de situation de Jean-Paul Sartre : « Ainsi dans une société sans classe, sans dictature et sans stabilité, la littérature achèverait de prendre conscience d'elle-même : elle comprendrait que forme et fond, que public et sujets sont identiques, que la liberté formelle de dire et la liberté matérielle de faire se complètent et qu'on doit utiliser l'une à réclamer l'autre, qu'elle manifeste le mieux la subjectivité de la personne lorsqu'elle traduit le plus profondément les exigences collectives et réciproquement, que sa fonction est d'exprimer l'universel concret à l'universel concret et sa fin d'en appeler à la liberté des hommes pour qu'ils réalisent et maintiennent le règne de la liberté humaine. Bien entendu, il s'agit d'une utopie... » « Plongez des hommes dans ces situations universelles et extrêmes qui ne laissent qu'un couple d'issues, faites qu'en choisissant l'issue ils se choisissent eux-mêmes : vous avez gagné, la pièce est bonne. » SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature », *Situation, II*, Gallimard, 1948, p. 197, et « Pour un théâtre de situation » (*La Rue*, 1947), *Un théâtre de situation*, Gallimard, 1973, réédition 1992, p. 20.

¹² Langston Hughes lui-même cherchait à comprendre, à travers l'existence des Noirs américains, celle de tous les hommes.

¹³ MACHUEL, Thierry, Livret du C.D. *Psalm*, Naïve-Label inconnu V 4986, 2004, p. 7.

¹⁴ LEIRIS, Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Age d'Homme*, Gallimard, 1946, p. 15-16.

¹⁵ *Amal waqt*¹⁵, op. 61, créée en septembre 2010 à Clairvaux par Marcel Pérès et Jean Tubéry. Écrite pour baryton et cornet à bouquin, elle a toutefois été enregistrée par la mezzo-soprano Roula Safar.

¹⁶ A noter que Thierry Machuel, exceptionnellement, n'a pas mis certains *Nocturnes* en musique dans leur langue d'origine, afin de rendre hommage aux traducteurs qui sont aussi des poètes. Mais cela ne l'a pas empêché de rechercher « toujours une émotion profonde à la première lecture, qui est le signe d'une valeur encore plus grande du texte dans sa langue d'origine. Mais c'est cette première émotion qui me guide, ce condensé d'humanité qui, par miracle, se retrouve dans un assemblage de mots, parfois très bref, et témoigne d'une expérience singulière d'une manière universelle, suffisamment directe pour survivre à la traduction, malgré d'inévitables mutations, pour être capable de me mettre dans l'intimité de quelque chose que je n'ai pas vécu. »

¹⁷ Signalons, dans l'actualité de la saison 2012-2013, la création de deux ouvrages directement en rapport avec le milieu carcéral de Clairvaux : dans le cadre du festival *Ombres et lumières*, une pièce de Philippe Hersant, et à l'Opéra de Lyon, un opéra de Thierry Escaich sur un livret de Robert Badinter, dont l'action s'inspire du *Claude Gueux* de Victor Hugo, et qui s'interroge sur la peine de mort à partir de faits réels (un détenu a assassiné le directeur de sa prison).

¹⁸ *Paroles contre l'oubli*, op. 57, créées en septembre 2009 par les Cris de Paris placés sous la direction de Geoffroy Jourdain.

¹⁹ Quelques extraits des entrevues de Thierry Machuel avec les détenus sont visibles sur le documentaire *Or, les murs* de Julien SALLÉ, DVD disponible dans le coffret de disque *Clairvaux*, Aeon AECD 1092, 2010.

²⁰ Les signataires des textes ayant dû recourir à des pseudonymes, on remarquera quelques différences entre la partition (manuscrite) et le livret accompagnant l'enregistrement.

²¹ Le présent paragraphe a été rédigé sur les indications du compositeur.

²² *Leçons de ténèbres*, op. 59, créées en septembre 2009 par le Trio Pasquier à Clairvaux.

Pistes de réflexion pour l'épreuve d'analyse comparée à partir des œuvres de Machuel

Les cinq œuvres de Thierry Machuel qui figurent au programme du baccalauréat illustrent une diversité de types d'écriture, permettant ainsi d'envisager un large éventail de comparaisons. Nous aborderons ici séparément les différents extraits proposés aux candidats car chacun d'entre eux a une identité bien distincte.

DARK LIKE ME

Les deux courts extraits de *Dark like me*, « Afraid » et « Homesick blues », s'enchaînent formant un seul bloc. L'influence du blues se fait entendre dans la ligne mélodique qui exprime la détresse et la solitude des Noirs américains confrontés aux discriminations raciales. La mélodie est cependant sans cesse relayée au sein d'une polyphonie chorale qui renvoie plutôt au gospel et aux notions de communauté et de solidarité humaine qu'il incarne. Cette ambivalence est de nature à orienter les comparaisons vers le genre hybride du *gospel blues* et vers le *spiritual*. Le choix des jurys pourrait ainsi se porter sur un *spiritual* très connu comme « Sometimes I Feel Like a Motherless Child », que l'on préférera dans la version enregistrée par Louis Armstrong en 1958¹, ou sur « Gospel train » dans l'interprétation historique du Golden Gate Quartet. Ces deux pièces illustrent précisément les thèmes abordés par Machuel : l'angoisse de la solitude et le désir des Noirs américains de revenir dans le Sud natal. Par ailleurs, les onomatopées du Golden Gate Quartet imitant le bruit du train suscitent des comparaisons avec les syllabes saccadées de l'accompagnement de « Homesick blues », inspiré selon le compositeur par les secousses du métro parisien.



Illustration 1 : Photographie de Louis Armstrong

Dans le champ de la musique chorale originale élaborée dans l'esprit des musiques traditionnelles américaines, l'approche de Machuel présente des similitudes avec celle d'Aaron Jay Kernis. Deux morceaux de ce compositeur américain pourront être proposés : « The Wheel » et surtout « I cannot dance O Lord »², dont l'ostinato du début n'est pas sans rappeler celui de l'accompagnement de « Homesick blues ». On peut cependant s'orienter vers le thème, central dans *Dark like me*, des souffrances infligées aux Noirs américains. Le sombre et bouleversant « Strange fruit » de Lewis Allan, créé par Billie Holiday en 1939, s'impose alors pour plusieurs raisons. C'est en hommage à Billie Holiday que Machuel a composé *Dark like me* et c'est avec une version personnelle de « Strange fruit » que s'ouvre sa suite chorale. Cette comparaison devrait par ailleurs donner aux candidats l'occasion d'évoquer l'univers poétique de Langston Hughes qui a inspiré l'œuvre de Machuel.

PAROLES CONTRE L'OUBLI

En septembre 2012 sera créée à Clairvaux une œuvre de Philippe Hersant intitulée *Instants limites*. Compositeur esthétiquement proche de Machuel, Hersant utilise lui aussi des paroles de détenus. Son œuvre apparaît ainsi fort susceptible de contenir des passages comparables avec les deux extraits de *Paroles contre l'oubli*. En attendant cette nouvelle création, nous noterons comme élément saillant dans l'extrait n° 6 la présence d'une polyphonie de voix parlées. La *Fugue géographique* d'Ernst Toch reste une référence pour ce type d'écriture, même si elle détone avec la gravité du propos de Machuel. La véhémence des paroles de détenus qui s'entrechoquent produisant une impression de chaos parfaitement maîtrisé renvoie en effet plutôt à la modernité musicale des années 1960. Cette véhémence est notamment présente dans une œuvre comme *Nuits* de Iannis Xenakis qui est dédiée à des détenus dont le nom même a été oublié (nous suggérons d'écouter le passage qui débute à 2'25). On entend un bouillonnement de voix parlées/crées minutieusement organisé dans le surprenant *Über das, über ein verschwinden*, fruit d'une collaboration entre Pierre Boulez et Clytus Gottwald. Veljo Tormis, maître de la musique estonienne contemporaine, offre dans sa pièce intitulée *Virtualised* un intéressant exemple d'exploitation des voix parlées

dans le cadre d'une écriture chorale plus traditionnelle.

Dans l'extrait n° 10, l'utilisation de la langue basque pourrait orienter le choix des comparaisons vers les traditions musicales régionales. En effet, au thème de la sauvegarde de l'identité – et ainsi de l'humanité – de chaque détenu se greffe ici celui de la sauvegarde des identités culturelles et linguistiques régionales. Des chants corses sacrés comme « Suda sangue »³ (un Miserere d'une grande force émotionnelle) et « Offertoriu »⁴ s'en font singulièrement l'écho. Dans ces pièces, il est question de pardon, remords et expiation des péchés, des notions qui rappellent la proximité, soulignée par Machuel, de la prison de Clairvaux avec une ancienne abbaye cistercienne. Sur un ton plus léger, le thème de l'emprisonnement est également abordé dans un des plus populaires chants traditionnels bretons, *Dans les prisons de Nantes*, qu'il conviendra bien sûr d'écouter dans une version chorale polyphonique. Dans le registre de la musique chorale sacrée d'inspiration ethnique (en l'occurrence éthiopienne), on peut envisager une comparaison avec *Asmarâ*, de Jean-Louis Florentz. En faisant allusion à une innocence d'avant le péché originel, cette œuvre délivre un message d'espoir qui est également celui de Machuel.

AMAL WAQTI

Le timbre particulier du cornet à bouquin, instrument précieux et méconnu, ne manquera sans doute pas d'attirer l'attention des jurys. Leur choix pourrait ainsi se porter sur une pièce comme *E, per pianger ancor con piu diletto* de Mattio Rampollini, compositeur florentin de la Renaissance⁵. Cette *canzona* mettant en musique un poème de Pétrarque partage avec l'extrait n° 5 d'*Amal waqti* une même sonorité diaphane, quasi irréelle, issue de l'alliance entre le cornet à bouquin et la voix humaine. Par-delà les siècles qui les séparent et par-delà les différences culturelles entre l'Occident et l'Orient, les deux morceaux évoquent un monde rêvé, utopique : celui de l'amour idéal imaginé par Pétrarque, pour le premier ; celui d'une patrie ardemment souhaitée mais absente, pour le deuxième. Les deux œuvres partagent également le même profil mélodique diatonique, légèrement orné, et le même type de rapport entre la voix et l'instrument fondé sur l'imitation libre de deux ou trois motifs récurrents.

L'angle d'attaque de « la voix humaine pour dépasser les conflits » oriente le choix des comparaisons vers la tragédie du conflit israélo-palestinien qui est perceptible en filigrane dans les poèmes de Mahmoud Darwich. Les souffrances causées par ce conflit trouvent une ex-

pression tout aussi retenue dans l'album *Il était une fois en Palestine* du musicien gazaoui Moneim Adwan, dont nous suggérons d'écouter la pièce intitulée « Si j'étais chanteur »⁶. Deux vers condensent la détresse mais aussi l'espoir qui se dégagent malgré tout de cette pièce : « Et je rêve d'une patrie/ Ressemblant à une patrie ». Les musiques du monde inspirent un autre type de comparaisons fondées sur le type d'écriture utilisé par Machuel : deux voix partageant de façon souple un même matériau motivique. Cette association se retrouve dans de nombreux répertoires traditionnels. Nous suggérons parmi bien d'autres choix possibles le chant accompagné d'une vièle monocorde du Tchad (Tibesti), le chant *heyalo* de Papouasie-Nouvelle Guinée et la lamentation funèbre *aamamata* des Iles Salomon⁷.

KEMURI

L'extrait de *Kemuri* plonge l'auditeur dans un univers sonore insolite constitué d'éléments hétérogènes. Des mélodies modales simples avoisinent des clusters épais, les voix se mélangent à des instruments rarement utilisés, le tout au service d'un scénario très élaboré. Chaque composante de l'ensemble semble avoir un rôle symbolique : les voix d'enfants incarnent la pureté associée à la nativité, le ténor apporte des inflexions japonisantes (notamment dans les passages chantés en voix de tête), l'accordéon peut être regardé comme un substitut profane de l'orgue, les gongs interviennent ponctuellement pour marquer les moments dramatiques. Parmi tous ces éléments, les voix d'enfants sont peut-être les plus susceptibles de déterminer le choix des comparaisons. Plusieurs extraits de *A ceremony of Carols* de Benjamin Britten (« Deo Gracias », « Spring Carol », « Balulow ») pourraient ainsi être proposés. Le sens profane de la nativité qui est mis en avant par Machuel dans *Kemuri* implique en effet (ou intègre) le sens religieux qui est explicite dans l'œuvre de Britten. Le premier des *Trois Motets* de Thierry Escaich (1998) où il est question d'une nativité « plus anxieuse que joyeuse » s'inscrit dans le même univers spirituel situé à la rencontre du profane et du sacré. Les candidats pourront reconnaître dans cette pièce l'antienne grégorienne *Puer natus est* (Un enfant est né).

Le thème de « la voix comme ouverture au monde » suggère des comparaisons fondées sur les éléments japonisants présents dans *Kemuri*. Cet aspect de l'œuvre de Machuel est présent dans les *Deux paysages japonais* pour chœur mixte du compositeur suédois contemporain Jan Sandström. L'*Ave Maria* de Toshio Hosokawa illustre une démarche symétrique : celle d'une ouverture au monde occidental effectuée par un compositeur japonais. Mais *Kemuri* peut égale-

ment être confrontée à des compositions qui évoquent d'autres destinations géographiques que le Japon. *Marahi* de Jonathan Harvey, pièce proche de *Kemuri* dans sa façon d'utiliser le chœur, combine ainsi des prières bouddhistes avec des hymnes mariales traditionnelles. Dans *Polla ta dhina* (Il est bien des merveilles) de Iannis Xenakis, le chœur d'enfants déclame *recto tono* un texte de Sophocle, comme dans les tragédies grecques mentionnées par Machuel au sujet de *Kemuri*.

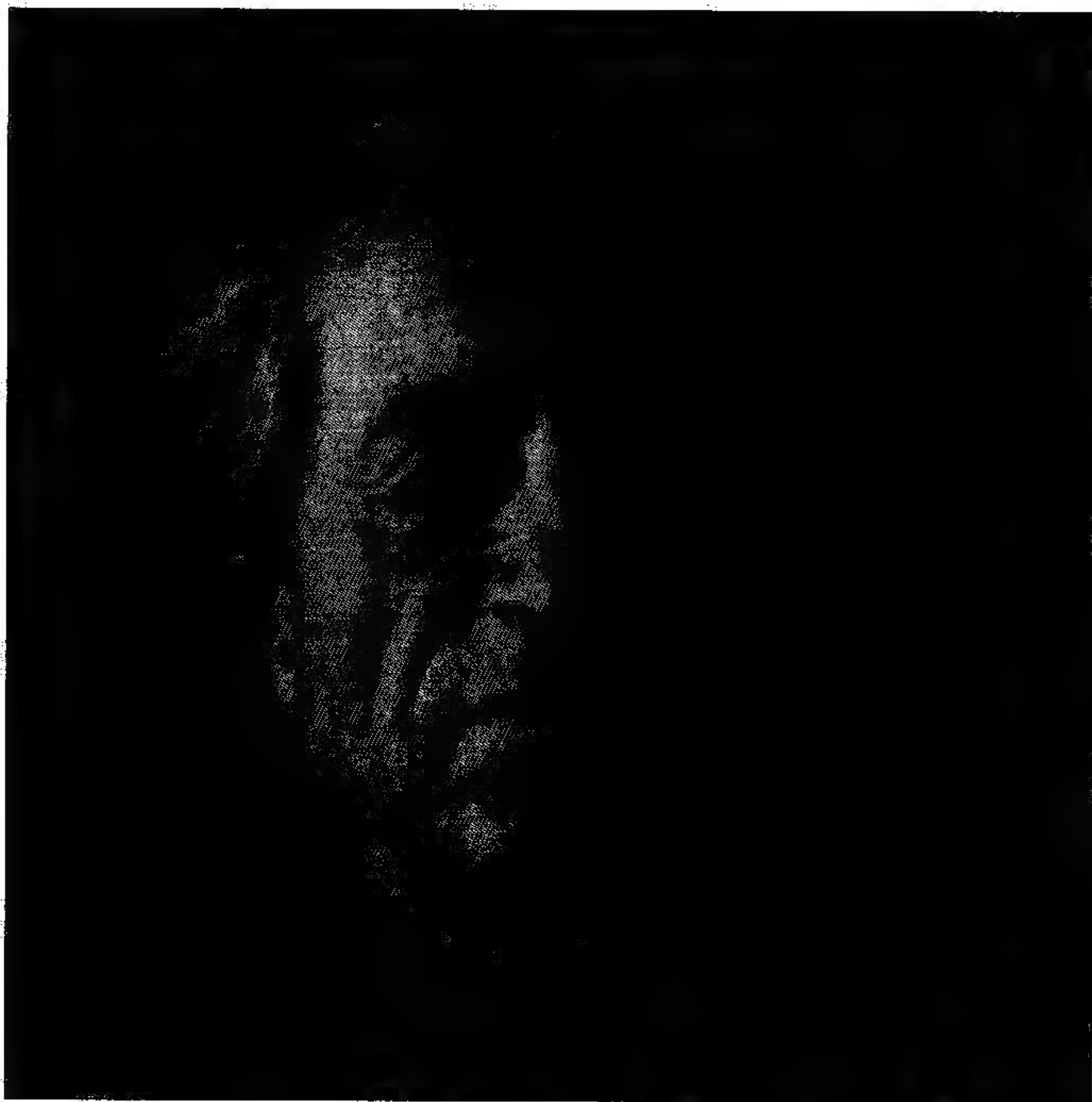


Illustration 2 : Photographie de Iannis Xenakis

LEÇONS DE TÉNÈBRES

Les deux extraits de *Leçons de ténèbres* permettent de saisir, du moins en partie, la symétrie qui régit l'architecture de ce trio à cordes. Aux sonorités graves du début qui évo-

quent les ténèbres de la prison – et plus généralement de l'existence humaine – répondent en miroir les sons éthérés du final symbolisant la lumière et l'espoir sinon la rédemption. Ce figurisme de l'opposition entre l'ombre et la lumière, maintes fois exploité par les compositeurs de toutes les époques, fournit le principal élément susceptible de guider le choix des comparaisons. D'autres éléments d'accroche notables sont les silences, nombreux et pesants, ainsi que la mélodie esquissée par l'alto.

Canti di prigionia de Luigi Dallapiccola, œuvre qui évoque des figures de prisonniers célèbres, s'impose pour plusieurs raisons comme terme de comparaison. L'univers carcéral dépeint par Machuel trouve ici un équivalent dans les chuchotements à peine audibles du chœur se mêlant aux sons de harpe et à des citations de la célèbre séquence *Dies irae*. Cette œuvre illustre par ailleurs le thème de l'écriture instrumentale vue comme une prolongation de l'écriture vocale, qui est proposé aux candidats en rapport avec les *Leçons des Ténèbres*. On notera également que Machuel utilise comme Dallapiccola une série de douze sons qu'il traite de façon libre.

Certains trios et quatuors de Chostakovitch présentent un intérêt certain car ils témoignent d'une forme de réclusion intérieure qui conjure la peur des geôles staliniennes. Le début du troisième mouvement du *Trio n° 2* op. 67 réunit des éléments qui sont également présents dans *Leçons de Ténèbres* : accords graves entrecoupés de silences, mélodie poignante à l'alto. On retrouve les mêmes ingrédients dans le second mouvement du *Quatuor n° 6* op. 97 de Nicolas Bacri où la mélodie de l'alto est rapidement relayée hors des « ténèbres » par le violon. Enfin, dans plusieurs passages de *Rothko Chapel* de Morton Feldman, le silence prend une place très importante.

(*) Professeur agrégé, docteur en musicologie

Notes

- ¹ CD "Louis and the Good Book", MCA Records, Universal City, Cal., 1992, MCAD-1300.
- ² CD « Paysages » interprété par le chœur de chambre Mikrokosmos, dir. Loïc Pierre, Éditions Jade, Paris, 2007, 699 621-2.
- ³ CD « Une anthologie des musiques traditionnelles, n° 8 Corse », sous la dir. de Guillaume Veillet, Éditions Frémeaux & associés, Vincennes, 2009, FA5260.
- ⁴ CD « A cappella : chants polyphoniques corses profanes et sacrés » interprété par le groupe Tavagna, Éditions Silex, coll. Mosaïque, Montreuil, 1992, Y-225201.
- ⁵ CD « Rampollini. Due Canzoni del Petrarca », Ensemble Poiesis, dir. M. Fourquier, ZZT 2004.
- ⁶ CD « Il était une fois en Palestine », Moneim Adwan, Éditions Accords Croisés, 2005, AC111.
- ⁷ CD « Les voix du monde : une anthologie des expressions vocales », Harmonia Mundi, Arles, 1996, CMX-374-1010.12.

Fiche de synthèse : dossier Machuel

LE COMPOSITEUR ET SON ENGAGEMENT

Thierry Machuel est né à Paris en 1962. Dans la chorale dirigée par son père, il assimile un répertoire allant du chant grégorien jusqu'à Messiaen et Ligeti. Cette expérience précoce se reflète dans la nette préférence qu'il accordera plus tard au genre choral. Son catalogue compte à ce jour une soixantaine d'œuvres dont un opéra (*Les Parloirs*) et deux oratorios (*Une femme de parole* et *L'encre aveugle*). Il mène actuellement de multiples activités comme compositeur, pédagogue et interprète.

La discographie de Thierry Machuel comporte six albums monographiques : *Psalm* (2004), *Sur la terre simple* (2009), *Nativités profanes* (2010), *Clairvaux, Or les murs* (2010), *Lucis memoria* (2011) et *Voir, Ensemble, Maintenant* (2012). Il a reçu de nombreuses distinctions dont le prix de la Sacem pour la meilleure œuvre chorale en 2008, le Grand Prix de l'Académie Charles Cros dans la catégorie « Document » en 2010 et le Grand Prix Lycéen des Compositeurs pour l'année 2011.

Les convictions humanistes

Parmi les nombreux poètes, souvent de langue étrangère, qui ont inspiré Machuel, figurent Paul Celan, Eugène Guillevic, Rabindranath Tagore, Ossip Mandelstam, Langston Hughes, Eduardo Sanguinetti, Mahmoud Darwich, Yves Bonnefoy et Andrée Chedid. Quelques thèmes récurrents se dégagent de la diversité des poèmes mis en musique par Machuel, conférant à son œuvre une remarquable unité et cohérence. Parmi eux, celui de la nécessaire sauvegarde, notamment dans des circonstances difficiles, de l'humanité présente – ou enfouie – dans chaque individu. L'humanité en danger prend dans ses compositions divers visages : celui des Noirs subissant des discriminations raciales, celui des Juifs victimes de persécutions, celui des Palestiniens privés de patrie, mais aussi celui des détenus en proie aux ténèbres de la prison.

La dimension sacrée

Une partie de l'œuvre de Machuel s'appuie sur des textes issus de la Bible ou sur des poèmes d'inspiration religieuse. La thématique religieuse (et plus généralement spirituelle) apparaît parfaitement cohérente avec l'engagement humaniste du compositeur. Pour lui, « le sacré [...] n'est pas dans un lieu à part, écarté du monde et des hommes : il est en nous, autour de nous et dans ce qui reste à connaître de la vie ». La foi religieuse est d'ailleurs tout aussi perceptible dans les œuvres profanes de Machuel et il n'y a pas de coupure stylistique entre celles-ci et ses œuvres sacrées. Les deux participent à la même recherche d'une certaine forme de transcendance : « Aussi aveugles que nous soyons à notre devenir spirituel, au moins le chant nous aura-t-il projetés, un temps, hors de nous-mêmes ».

La vocation pédagogique

Thierry Machuel consacre une importante partie de son temps à des activités organisées dans le milieu scolaire. Il assume à cette occasion le rôle d'un éducateur des consciences. Dans son récent projet intitulé *Histoire de verrous*, qui s'adresse à des collégiens en leur proposant d'enlever les « verrous dans la tête », il met ainsi en avant l'idée d'une « citoyenneté par le chant ». Le compositeur s'interroge et nous interroge : « Qu'est-ce qu'être « citoyen » ? Qu'est-ce que la Loi ? Y a-t-il un rapport entre interdits et libertés ? » Aussi propose-t-il des pistes de débat sur des thèmes comme la délinquance et la réparation, la justice et l'humanité, l'agir et le non agir.

Le travail auprès de détenus

Depuis 2007, Thierry Machuel anime des ateliers d'écriture poétique auxquels participent des détenus de la prison centrale de Clairvaux. Plusieurs compositions qui sont le fruit de ce travail ont été créées dans le cadre du Festival « Ombres et lumières » organisé à proximité de la prison et de l'abbaye avoisinante : *Nocturnes de Clairvaux*, *Paroles contre l'oubli*, *Chants de captivité*, *Leçons de Ténèbres*, *Lebensfuge*, *Dialogues de l'ombre*, *Les Parloirs*. D'autres compositions comme *Les lessiveuses*, un opéra de chambre sur des paroles appartenant à des mères de détenus, sont en chantier.

Illustration : Photographie de la Centrale de Clairvaux (vue aérienne)



LES ŒUVRES AU PROGRAMME

Strange like me. Suite chorale dédiée à Billie Holiday sur des poèmes de Langston Hughes qui évoquent la condition des Noirs aux États-Unis pendant la première moitié du XX^e siècle. Les deux extraits, « Afraid » et « Homesick blues », racontent leurs angoisses et leur désir de revenir dans le Sud natal. L'influence du blues, expression typique de la solitude, se fait entendre notamment dans la ligne mélodique poignante. Celle-ci est cependant sans cesse relayée au sein d'une polyphonie chorale qui renvoie plutôt au gospel et à la notion de communauté humaine qu'il incarne. Le chœur apparaît en effet ici comme le modèle réduit d'une société solidaire où chacun trouve sa place.

Paroles contre l'oubli. Œuvre pour chœur mixte de chambre faisant partie d'une « série de l'enfermement » qui inclut également *Nocturnes*, *Les Parloirs*, *Lebensfuge*, *Leçons de Ténèbres*, *Chants de captivité* et *Les Lessiveuses*. Elle est constituée de dix miniatures sur des paroles de détenus dont elle brosse des portraits sans concession. Le premier extrait est une fugue librement agencée où des voix parlées s'entrechoquent dans un apparent désordre restituant l'agitation intérieure propre à la vie en prison. Le deuxième, en langue basque, évoque selon Machuel la « liberté dernière du détenu, de conserver sa dignité par la pensée, dans l'attachement à des valeurs ».

Amal waqti. Duo pour baryton (ou mezzo-soprano) et cornet à bouquin sur des poèmes de Mahmoud Darwich qui racontent des expériences vécues à Ramallah en 2002 lors d'une offensive de l'armée israélienne. Le poète évoque sans grandiloquence une patrie palestinienne ardemment souhaitée mais absente. L'extrait proposé (cinquième et dernier de l'œuvre), « exprime la liberté intérieure enfin reconquise, la possibilité de ressentir hors de la haine et des contraintes de l'occupation politique ». Une étonnante sérénité, signe d'une victoire sur la souffrance et sur la haine, se dégage en effet de cette pièce composée avec une grande économie de moyens.

Kemuri. Des poèmes japonais (haïkus et tankas) d'Issa Kobayashi et de Takuboku Ishikawa forment un scénario particulièrement complexe qui combine plusieurs fils narratifs. Le cycle des saisons se déroule ainsi simultanément avec celui des heures. Le thème de la nativité côtoie celui de la mort au gré d'une réflexion sur le temps qui passe : celui de l'enfant à venir, celui de la préparation au dernier voyage, celui de l'éternel renouvellement de la nature, celui du rêve et celui de la réalité. L'auditeur est plongé dans un univers sonore insolite où les voix du chœur d'enfants et du ténor solo se mélangent à l'accordéon et aux gongs, et des mélodies modales simples avoisinent des clusters épais.

Leçons de ténèbres. Les deux extraits de ce trio à cordes permettent de saisir la symétrie qui régit son architecture d'ensemble. Aux sonorités graves du début qui évoquent les ténèbres de la prison – et plus généralement de l'existence humaine – répondent en miroir les sons éthérés du final symbolisant la lumière et l'espoir sinon la rédemption. L'approche de Machuel s'inscrit dans la longue tradition du figuralisme de l'opposition entre l'ombre et la lumière, renvoyant à l'opposition entre l'Enfer et le Paradis. Les longs silences, pesants comme une porte de cellule qui se ferme, et la mélodie de l'alto sont les deux éléments les plus saillants de cette œuvre poignante.

ASPECTS ESTHÉTIQUES

La musique de Thierry Machuel s'inscrit dans une mouvance postmoderne caractérisée par le retour aux traditions du passé, l'éclectisme stylistique et le mélange de techniques d'écriture diverses. Essentiellement modale, elle intègre des éléments du langage des avant-gardes du XX^e siècle : clusters, voix parlées, polyrythmies complexes, séries. La capacité du compositeur de s'approprier les traditions musicales du passé lui permet cependant d'aller au-delà du simple recyclage postmoderne. Pour lui, les questions de langage ou de style sont par ailleurs subordonnées à l'urgence d'agir pour éveiller les consciences. Dans un monde menacé par le manque d'humanité et de solidarité, Machuel lance en effet un avertissement mais aussi un message d'espoir. Cet engagement moral apparaît indissociable de la dimension religieuse de sa création. Son approche manifeste à tous ces égards bien des affinités avec celle de Jean-Louis Florentz, Thierry Escaich, Philippe Hersant ou Nicolas Bacri. Machuel se distingue cependant par la gravité de son propos ainsi que par la place et la signification particulière qu'il accorde au chœur. En s'opposant à l'individualisme qui mine les sociétés d'aujourd'hui, il voit dans l'expérience du « chanter ensemble » une manière de réinventer une communauté humaine solidaire.

(*) Professeur agrégé, docteur en musicologie

RESUMES DES ARTICLES SUR LES ŒUVRES AU PROGRAMME DU BACCALAUREAT 2014

L'éducation musicale scolaire : une éducation de la perception dans le monde d'aujourd'hui, par Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Éducation Nationalep.5

L'éducation musicale dans l'enseignement secondaire français est l'objet de nombreux débats en ce qui concerne tant ses objectifs, son contenu et ses méthodes que l'examen du baccalauréat qui la sanctionne. L'auteur essaie dans cet article d'en resaisir les grandes lignes et la cohérence. Notre époque, marquée notamment par l'évolution des technologies et l'accès de tous aux musiques du monde entier, a bouleversé le modèle traditionnel de formation musicale d'éducation générale, basé sur l'apprentissage d'un instrument et d'un répertoire limité, pour faire place à une nouvelle exigence, celle de la formation de la sensibilité et du goût. Cette primauté de l'éducation de la perception a notamment utilisé des vecteurs comme l'élargissement du champ des esthétiques dans les programmes et la pratique des écoutes comparées. Une adaptation comparable des techniques d'analyse musicale a dû s'opérer pour rendre compte de la diversité des répertoires et des innovations musicales. Écouter et comprendre, comprendre plus pour goûter mieux, tel pourrait être le nouveau paradigme d'une éducation musicale moderne pour tous.

L'art de la variation dans la *Follia* de Corelli, par Frédéric Gonin, professeur agrégé, docteur en musicologie, chargé de cours à l'Université Lumière Lyon 2p.15

Plus qu'un simple mouvement à variations destiné à conclure brillamment son Opus 5, la *Follia* de Corelli est une œuvre de synthèse parfaitement maîtrisée des techniques aussi bien violonistiques que compositionnelles en application au début du XVIII^e siècle. C'est pour cela que l'œuvre devint, de manière à la fois immédiate, durable et internationale, une référence incontournable pour les virtuoses du violon comme pour les compositeurs de musique instrumentale.

Liszt-Verdi : *Miserere du Trovatore* (Troubadour), par Bruno Moysan, professeur agrégé, docteur en musicologie et auteur d'ouvrages sur Lisztp.43

Il semble que ce soit l'envie de donner un petit coup de pouce à la carrière de son gendre et élève, Hans von Bülow, qui ait poussé Liszt à livrer à l'éditeur Schuberth cette "salade italienne" et verdienne composée de trois paraphrases sur le "Miserere" du *Trovatore*, le "Quatuor" de *Rigoletto* et l'air "O sommo Carlo" d'*Ernani*. En tout état de cause, dans ces trois paraphrases et plus spécifiquement celle sur le *Miserere du Trovatore*, l'extension européenne de la carrière de Verdi entre 1850 et 1860 rencontre un contexte spécifiquement allemand où les deux représentations du *Trovatore* à Weimar, sous la direction de Liszt, et à Berlin rejoignent le combat pour la *Musique de l'Avenir* et les aspects les plus triviaux de la carrière de virtuose. Avec cette paraphrase sur le "Miserere" du *Trovatore*, Liszt livre une paraphrase somptueuse qui transfère dans l'espace sonore du piano le dramatisme vocal et les couleurs de l'orchestre verdien, et ce d'autant plus que Liszt a lui-même fait exécuter l'œuvre à Weimar. C'est peut-être ce dernier aspect qui donne à ce "Miserere" haut en couleur un statut particulier, comme à tous les arrangements composés à partir d'œuvres que Liszt a fait exécuter à Weimar, celui de trace d'une expérience.

Don Juan de Richard Strauss : une première étape vers la libération de la forme symphonique, par Mathieu Schneider, maître de conférences à l'Université de Strasbourgp.69

Don Juan (1888) est le premier poème symphonique qu'acheva le compositeur bavarois Richard Strauss. Dans le sillage de Liszt, Strauss tente de créer une forme musicale qui réponde à la fois aux contraintes d'un sujet littéraire volontairement réduit à un long monologue du personnage principal, et à celles des formes musicales de son époque. L'adoption d'une forme rondo-sonate lui paraît la solution la plus adéquate, mais malgré tout, on sent le compositeur gêné par les entorses qu'il doit faire tantôt à la forme musicale, tantôt à l'idée poétique, pour concilier les deux logiques. Œuvre singulièrement moderne par l'utilisation de l'orchestre et plastique par la force expressive de ses thèmes, elle préfigure déjà la révolution qu'amènera, dans le genre, *Also sprach Zarathustra*.

***Mortuos Plango, Vivos Voco* de Jonathan Harvey, de l'écriture du temps à l'intemporalité**, par Bruno Bossis, maître de conférences et directeur adjoint du département Musique à l'Université Rennes 2p.86

Devenue un classique du XX^e siècle, *Mortuos Plango, Vivos Voco* est une œuvre électroacoustique sur support de Jonathan Harvey. Elle a été réalisée à l'Ircam en 1980. L'étude de cette pièce éclaire la volonté du compositeur de mettre à profit un contrôle rigoureux des matériaux sonores enregistrés en s'appuyant sur leur analyse spectrale. Les techniques d'écriture employées soutiennent une poétique de l'ambiguïté, y compris dans la gestion du temps. Cette ductilité temporelle reflète la pensée humaniste et spirituelle du compositeur.

Autour de *Tutu*, les dernières années de Miles Davis : contexte et analyse, par Philippe Gonin, maître de conférences, directeur département Musique à l'Université de Bourgogne, et Sébastien Saint-André, professeur agrégé, chargé de cours à l'Université de Bourgognep.112

Après cinq années de silence, Miles Davis réapparaît sur le devant de la scène jazz au début des années 1980. Durant toute la décennie, le recrutement de jeunes musiciens et l'arrivée de nouvelles technologies vont alors permettre au trompettiste d'explorer des horizons musicaux qui s'écartent définitivement des fondements du jazz traditionnel. Les techniques de composition et d'enregistrement modernes issues de la musique pop sont entièrement intégrées au processus créateur. À la lumière de son analyse, l'album *Tutu*, en grande partie composé par le bassiste Marcus Miller, reste incontestablement la quintessence de cette période, la dernière pour Miles Davis.

Thierry Machuel : le chœur et ses communautés, par François-Gildas Tual, professeur d'Analyse et d'Histoire de la Musique au Conservatoire à Rayonnement Régional de Grenoblep.136

Se consacrant prioritairement à la musique chorale, Thierry Machuel (né en 1962) veille à ce que les notes ne l'emportent jamais sur les mots. Attentif à demeurer à la disposition du texte et de ses idées, il ressent la nécessité de travailler sur des poèmes témoignant de l'histoire tourmentée de l'humanité, élabore à partir de ce matériau littéraire des assemblages complexes dont les personnages sont les justes reflets de la société actuelle. Et d'envisager le chœur comme une sorte d'échantillon représentatif des hommes d'aujourd'hui, le concert comme le lieu de réunion d'une vaste communauté constituée de chanteurs, d'écrivains, de compositeurs et d'auditeurs, pour faire de chaque œuvre le moyen d'expression de cette communauté, en diversifiant les procédés polyphoniques afin que chaque membre y trouve sa place. Dans ses *Paroles contre l'oubli*, Thierry Machuel retient ainsi des textes écrits par quelques détenus de la prison de Clairvaux, n'aspirant qu'à libérer la parole de ces délaissés et faisant en sorte qu'ils soient enfin entendus le plus largement possible.

ANALYSE MUSICALE

PERIODIQUES

COLLECTION

REIMPRESSIONS

L'intelligence au service de la sensibilité musicale

50 numéros disponibles, publiés ou réédités ⁽¹⁾ !

- ☐ Des thèmes qui explorent les grandes problématiques de l'analyse musicale
- ☐ La présentation de nombreuses méthodes et outils d'analyse
- ☐ 200 analyses appliquées, du chant grégorien à Boulez, Berio ou Ligeti
- ☐ 600 articles originaux, 250 auteurs internationaux, traductions de textes fondamentaux, résumés et index
- ☐ Chaque année, dossiers de préparation des thèmes et oeuvres de référence pour les **Concours et Examens BAC-CAPES-AGREGATION**
- ☐ Actes du 1er Congrès Européen d'Analyse Musicale : **un panorama mondial** de l'analyse musicale en 1989

Une Collection qui s'apprécie avec le temps !

(1) Disponibles au 15/09/11 : numéros 13 à 70 (sauf 14, 15, 21, 37, 41, 42, 48), Actes 1er CEAM, 4 Réimpressions

Des thèmes qui forment les éléments d'un Traité Moderne d'Analyse Musicale, régulièrement augmentés des apports de la recherche, française et internationale

Les contextes de l'analyse musicale

- | | |
|-------------|--|
| n° 9 | Voix et Instruments (épuisé) |
| n° 10 | Geste et Musique (épuisé) |
| n° 24 | Notation et Analyse |
| n° 49 et 50 | Arts et Pouvoirs |
| n° 58 | Paris et la musique 1909-1929 - Dispositions musicales Concile de Trente |
| n° 61 | Musique et révolutions |

Les paramètres musicaux

- | | |
|-------------|--|
| n° 3 | Le timbre : forme, espace, écriture (épuisé) |
| n° 8 | Musique et Mouvement (épuisé) |
| n° 13 | Le thème : histoire, analyse, syntaxe |
| n°s 6 et 15 | L'espace-temps musical (épuisés) |
| n° 52 | Virtuosité et invention musicale |
| n° 54 | Influences culturelles étrangères sur les compositeurs romantiques |
| n° 56 | Bruit et musique |

Les formes et genres musicaux

- | | |
|------------------|--|
| n° 14 | Les formes de l'improvisation (épuisé) |
| n°s 17 et 32 | Style et Analyse |
| n° 20 | La forme : unité et multiplicité |
| n°s 21 et 27 | Analyse typologique : musique romantique de piano (n° 21 épuisé) |
| n°s 27 et 31 | L'opéra à cœur ouvert |
| n°s 45, 46 et 49 | Dramaturgie et écriture musicale |
| n° 51, 52 | Les musiques mixtes |
| n° 54 | Raison et sens dans le motet, de ses origines à Josquin des Prés |
| n°s 57, 64 | La chanson française moderne |
| n° 64 | Le quatuor à cordes aux 19 ^{ème} et 20 ^{ème} siècles |

Les applications de l'analyse musicale

- | | |
|--|--|
| n° 1 | Ecoute et Analyse (épuisé) |
| n°s 5 et 30 | Analyse et Pédagogie (n° 5 épuisé) |
| n°s 7 | L'interprétation en question (épuisé) |
| n° 19 | Evaluation et Analyse |
| n°s 25, 29, 33, 34, 36, 37, 40, 41, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 63, 66, 68, 69, 71 | Thèmes et œuvres de référence BAC-CAPES-AGREG (n°s 37, 41 épuisés) |
| n°s 59, 62, 65, 70 | Numéros Anniversaires (Messiaen, Chopin, Liszt, Wagner-Verdi) |

Les méthodes et outils traditionnels ou modernes de l'analyse musicale, en usage en France et à l'étranger ou en cours de développement, présentés et critiqués sous forme de thèmes ou d'articles spécialisés

Les thèmes méthodologiques

- | | |
|------|--|
| n° 2 | Les méthodes de l'analyse musicale (réimpression) |
| n° 4 | Analyse comparée : musique, littérature, peinture (épuisé) |

n°s 16 et 17	L'Analyse et les Analyses (1er CEAM)
n° spécial Actes Congrès	Méthodologie comparée (1er CEAM)
n° 22	Analyse et Modèles
n° 23	Analyse et Expérimentation
n° 26	Analyse et Sciences Cognitives
n° 28	Logique et Musique
n° 35	Le discours sur la musique
n° 38	La modalité (1 ^{ère} partie) – La notion de texture
n°s 39-41	La modalité (2 ^{ème} et 3 ^{ème} parties) – (n° 41 épuisé)
n° 42	Les rapports texte-musique (1 ^{ère} partie)
n° 43	Les rapports texte-musique (2 ^{ème} partie) - La notion d'agrégat
n°s 47-48	La notion d'harmonie-timbre (n° 48 épuisé)

Les principaux articles méthodologiques

n° 1. Un modèle d'analyse auditive - n°6. Un modèle cognitif d'analyse - n°8. Méthodes d'analyse d'un mélisme grégorien - n° 9. Méthode d'analyse des rapports texte-musique - n°11. Méthodes d'analyse en ethnomusicologie - etc.

Près de 200 analyses appliquées, partielles ou développées, du répertoire ancien, classique, moderne ou contemporain, avec compléments pistes de recherche, orientations bibliographiques et modalités interprétatives

Moyen-Age : Chant grégorien (n°s 8, 18, 38) - Compère (n° 8) - Dufay (n°s 8, 34, 38) - Le Jeune (n° 9) - Machaut (n°s 9, 34, 49 et thème n° 50) - Pérotin (n° 53)

Renaissance : Bertrand (n° 13) - Janequin (n°s 9, 36, 56) - Josquin des Prés (n° 36, 54) - Marenzio (n°s 25, 26) - Lassus (n° 36) - Palestrina (n° 45) - Passereau (n° 36) - de Sermisy (n° 9) - Monteverdi (n°s 25, 44, 58)

Baroque : (d') Anglebert (n° 34) - Bach C.P.E. (n° 47) - Bach J.S. (n°s 9, 10, 11, 13, 17, 21, 22, 39, 45, 63) - Charpentier (n°s 15, 42, 49) - Corelli (n° 29, 68) - Frescobaldi (n° 51) - Legrenzi (n° 20) - Lully (n°s 27, 42, 49, 50) - Maier (n° 8) - Marais (n°66) - Mouton (n°34) - Pergolèse (n° 39) - Purcell (n°60) - Rameau (n°s 7, 9, 20, 25) - Stuck (n° 42) - Teleman (n° 4) - Traditions orales (n°41)

Classique : Beethoven (n°s 1, 4, 5, 6, 10, 15, 19, 25, 34, 51, 64) - Haydn (n°s 1, 13, 17, 21, 55) - Kalkbrenner (n° 19) - Mozart (n°s 17, 18, 21, 27, 57) - Schubert (n°s 1, 17, 21, 63) - Stamitz (n° 21)

Romantique : Alkan (n° 20) - Berlioz (n°s 37, 44, 47, 48, 49, 54) - Brahms (n°s 6, 13, 21, 54, 64) - Chopin (n°s 1, 8, 21, 27, 32, 62) - Grieg (n° 29) - Liszt (n°s 7, 8, 21, 39, 43, 51, 54, 58, 65, 68, 69) - Mahler (n°s 11, 21, 27, 41) - Offenbach (n°61) - Schumann (n°s 2, 4, 21, 24, 27) - Strauss R. (n° 68) - Verdi (n°s 27, 43, 70) - Wagner (n°s 27, 43, 53, 70) - Wolf (n° 2)

XXème siècle (1ère moitié) : Bartok (n°s 2, 7, 41, 55, 64) - Berg (n° 18) - Chausson (n° 43) - De Falla (n°s 18, 21, 25) - Debussy (n°s 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 29, 30, 31, 37, 53) - Fauré (n°s 25, 57) - Poulenc (n°21) - Ravel (n°s 11, 21, 26, 54) - Schönberg (n°s 3, 9, 21, 26, 43, 64) - Sibélius (n°s 27, 28) - Stravinsky (n°s 6, 10, 32, 34, 48) - Varèse (n°s 3, 43, 47, 63) - Webern (n°s 4, 14, 17, 18, 47)

Contemporain : Alain (n° 53) - Aperghis (n°27) - Berio (n°s 13, 14, 46) - Boucourechliev (n° 30) - Boulez (n°s 2, 16, 17, 28, 29, 41, 42) - Cage (n°s 46, 49) - Castèrède (n° 69) - Chostakovitch (n° 55) - Chowning (n° 47) - Copland (n° 60) - Crumb (n° 24) - Dalbavie (63) - Dutilleux (n°64) - Eötvös (n° 45) - Fedele (n°s 38, 52) - Feldman (n° 37) - Harvey (n°71) - Hersant (n° 45) - Herrmann (n° 55) - Grisey (n°s 36, 38) - Jolas (n° 19) - Ligeti (n°s 6, 11, 15, 34, 36, 38, 45) - Lutoslavski (n° 10) - Mâche (n° 45, 61) - Machuel (n° 68) - Messiaen (n°s 1, 7, 9, 16, 44, 48, 49, 59) - Murail (N° 47) - Nono (n°s 31, 46) - Ohana (n°s 5, 8) - Pärt (n°s 41, 48) - Pesson (n° 46) - Piazzolla (n° 48) - Reich (n°s 33, 46) - Risset (n° 40, 47, 56) - Saariaho (n° 46) - Stockhausen (n°s 6, 9, 14, 29, 30, 43) - Tisé (n° 4) - Xenakis (n°s 5, 15, 38, 43) - Zimmermann (n° 15) - Xu Yi (n°s 52, 53)

Musiques traditionnelles / populaires : Asie (n°s 3, 38, 39, 42, 46) - Centrafrique (n°s 1, 10, 23, 42) - Europe (n°s 1, 4, 11, 14, 26, 38, 48, 57) - Inde (n°s 7, 24, 39) - Jazz & Divers (n°s 11, 22, 36, 39, 52, 53, 61, 66, 71)

Des commentaires pour le jeu instrumental et vocal et l'interprétation de répertoires particuliers

Le jeu de l'instrument à cordes (n° 10), de la guitare (n° 10), de l'expression vocale (n° 10), de la direction de chœur et d'orchestre (n° 10)

L'interprétation du chant grégorien (n°s 8, 38), de la musique du Moyen age (n° 34), des polyphonies Renaissance (n°s 9, 36), des oeuvres pour clavecin de CPE Bach (n° 18), des oeuvres symphoniques de Debussy (n°s 12, 13), d'oeuvres pianistiques de Chopin (n°s 7, 11), de Schumann (n° 27) et de Ligeti (n° 36), des oeuvres symphoniques de Sibélius (n° 27), du piano romantique (n°s 21, 27, 29)

Des réimpressions augmentées par thème, par époque ou par compositeur

- | | |
|-------------------------|---------------------------|
| - Méthodes d'analyse | - Liszt - Bartók - Ligeti |
| - Musiques du Moyen Age | - Debussy |

Collection Analyses Musicales Appliquées

Répertoire par œuvre et par compositeur

Page présente (Alain à Lejeune...)

Les 70 numéros de la Revue ANALYSE MUSICALE : un Fonds de 200 Analyses Appliquées

Légende Réimpressions : ET = Espace-Temps n°6 ; SM = Stravinsky-Messiaen ; MA = Musique du Moyen-Age ; LBL = Liszt-Bartok-

'Ligeti ; DB = Debussy n° 12 ; MT = Méthodes n°2 - Numéros épuisés : 1-3 à 11-13 à 15-21-37-41-42-48-ET-SM

Compositeurs	Oeuvres	N°s AM	Compositeurs	Oeuvres	N°s AM
ALAIN J.	Litanies	53	CHOSTAKOVITCH	Quatuor n° 8 op.110	57
ALKAN	Etude n° 12 op 38	20	COMPERE	Messe Allès Regrets	8 /MA
ANGLEBERT (d')	Pièces de clavecin	34	COPLAND	Appalachian Spring	60
APERGHIS	Enumérations	27		Fanfare for the Common Man	60
BACH C.P.E.	Fantaisies pour clavier	47	CORELLI	Concerto op 6 n° 8	29
BACH J.S.	Art de la Fugue	11		La Follia	68
	Cantate op 106	21	CRUMB	Ancient voices of children	24
	Invention à 2 voix n° 1	22	DALBAVIE	Color	63
	Messe en si mineur	63	DEBUSSY	Chansons (1)	10
	Variations canoniques	39		La Mer	12 /DB 9-29-30-
BARTOK	Cantate profane	2 /LBL		Pelléas & Mélisande	31
	Concerto pour orchestre	55		Prélude Après-midi d'un faune	12 /DB-53
	En plein air	7 /LBL		Préludes pour piano	12 /DB
	Quatuor n° 5	64		Prélude Des pas sur la neige	1
BEETHOVEN	Fantaisie piano, ch. et orch.	34		Prélude La terrasse DADCDL	16-17
	Quatuor op 131	51		Prélude La cathédrale engloutie	4-6
	Quatuor op 133	64		Prélude Puerta del Vino	6
	Sonate piano op 109	15		Quatuor à cordes	37
	Symphonie n° 2	5		Syrinx	6
	Symphonie n° 7	25	DUFAY	Messe de l'homme armé	34
	Variations Diabelli n° 9	19		Messe Se la face ay pale	8 /MA
BERG	Crto A la mémoire d'un ange	18	DUFOUR	Collection de timbres	30
	Wozzeck	27	DURUFLE	Messe Cum jubilo	67
BERIO	O'King	30	DUTILLEUX	Quatuor Ainsi la nuit	64
	Sequenza n° 1 pour flûte	14	EOTVOS	Trois Sœurs	45
	Un re in ascolto	46	FALLA (de)	Nuits dans les jardins d'Espagne	18
BERLIOZ	Enfance du Christ	37	FAURE	Sonate n° 2 (piano-cello)	25
	Symphonie fantastique - Lelio	47		L'Horizon chimérique op.118	57
	Les Nuits d'été	44-48	FEDELE	Richiamo	52
BERTRAND (de)	Chansons (2)	13	FELDMAN	Piano & Orchestra	37
BOUCOURECHLIEV	Archipel III	30	FRESCOBADI	Toccata 9 du 2o Libro di toccate	51
BOULEZ	Dialogue de l'ombre double	28	GREGORIEN	Messe du Jour de Noël - Introït	18 /MA
	Marteau sans maître	41		Messe de St Michel - Offertoire	8
	Messagesquise	42		Office de Pâques	18 /MA
	Sonate n° 1 pour piano	7	GRIEG	Peer Gynt	29
	Sonate n° 3 pour piano	29	GRISEY	Partiels	36
BRAHMS	Intermezzo op 118 n° 6	6	HAYDN	Missa in angustis (Nelson)	33
	Quatuor op 67	64		Oratorio La Création	1
	Quintette clarinette op 115	21		Quatuor Les Quintes	13
	Symphonies 1 à 4	13		Quatuor op 20 n° 2	21
	Symphonie n° 4	23		Sept dernières paroles du Christ	55
CAGE	Concert	46	HERRMANN	Musique film La mort aux trousses	55
	Songbooks	46	HERSANT	Le Château des Carpathes	45
CASTEREDE	Feux croisés	69	JANEQUIN	Chansons	9
Chanson Française	Camille, Ferré, Girardon, Montero, Ogeret	57		Chansons amoureuses	56
CHARPENTIER MA.	Litanies de la Vierge H86	42		La guerre (Escoutez)	36
	Miserere des Jésuites	15	JAZZ	Body and soul	36
	Reniement de St Pierre	49		Caine : Primal light / Urlicht	53
CHAUSSON	Mélodie op.36, n° 2	43		Davis, Coltrane : Flamenco sk.	37
CHOPIN	Ballades 1 à 4	27-62		Parker, Davies : Billie's bounce	37
	Barcarolle	62		Hendrix : Purple Haze et autres	52-53
	Berceuse	62	JOLAS	Caprice	19
	Etude op 10 n° 9	8	JOSQUIN DP	Mille regrets, Déplor Oc	36
		21-32-			
	Mazurkas	62		Motet In illo tempore assumpsit Jesus	5
	24 Préludes op 28	62	KALKBRENNER	Variation Diabelli n° 18	1
	Prélude op 28 n° 16	8	LASSUS (de)	La nuit froide et sombre	2
	Prélude op 45	62	LEGRENZI	Cantata n° 7 - Aria n° 1	2
	Sonate en si bémol mineur	21-62	LE JEUNE	Le Printemps	1

Les 70 numéros de la Revue ANALYSE MUSICALE : un Fonds de 200 Analyses Appliquées

Légende Réimpressions : ET = Espace-Temps n°6 ; SM = Stravinsky-Messiaen ; MA = Musique du Moyen-Age ; LBL = Liszt-Bartok-

*Ligeti ; DB = Debussy n° 12 ; MT = Méthodes n°2 - Numéros épuisés et non encore réédités : 1 - 3 - 4 - 5 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11- 14 - 15 - 21

Compositeurs	Oeuvres	N°s AM	Compositeurs	Oeuvres	N°s AM
GETI	Atmosphères	15 /LBL	PERGOLESE	Intermezzi	39
	Concerto pour violoncelle	6 / LBL	PEROTIN	Viderunt omnes	53
	Etudes pour piano	36	PESSON	Forever Valley	46
	KammerKonzert	34	PIAZZOLLA	Quatre pièces	48
	Le Grand Macabre	45	PINK FLOYD	Atom Heart Mother	66-68
	Lux Aeterna	25	POULENC	Concerto champêtre	5-21
SZT	Apparitions	65	PURCELL	Music Funeral Queen Mary II	60
	Die Ideale	65	RAMEAU	Dardanus	9
	Hunnenschlacht	69		Pièces en concert	25
	Ich möchte hingehn	65	RAVEL	Concerto en sol	11
	Jeux d'eau de la Villa d'Este	54		Concerto pour la main gauche	33
	Ladislaus Teleki	43		Jeux d'eau	54
	Légende de Sainte Elisabeth	58		L'enfant et les sortilèges	21-26
	Méphisto-Polka	65	REICH	City Life	33
	Miserere du Trovatore (Verdi)	68		Three Tales	46
	Notte (La)	65	RISSET	Attracteurs étranges	56
	Penseroso (II)	65		Saxtractor	56
	Sonate en si mineur	7-8-65-67/LBL	ROUSSEL	Sinfonietta op 52	33
	Sonnets à Pétrarque	65	SAARIAHO	L'amour de loin	46
	Totendanz (Danse macabre)	51-52	SCHÖNBERG	Farben	3
	Vallée d'Obermann	21/LBL		Le Pierrot lunaire	9
LULLY	Armide	42-50		Quatuors 1 et 2	64
	Persée	27		Quatuor n° 3 op 30	21
	Les Psyché	49		Le Survivant de Varsovie	43
LUTOSLAVSKI	Symphonie n° 3	10	SCHUBERT	Sonate pour piano D 845	1
MACHAUT	Ballade n° 34	9		Sonate pour piano op posth	21
	Ballades 12 et 15, Rondeau 13	50		Valse op 9 n° 1	30
	Messe	34		Voyage d'hiver	63
MACHE	Braises	61	SCHUMANN	Dichterliebe	21
	Temboctou	45		Etudes symphoniques	27
MACHUEL	Paroles contre l'oubli	68		Réverie	2
MAHLER	Trois lieder	11/MA	SERMISY (de)	Chansons (1)	9
	Symphonie n° 2	21	SIBELIUS	Allotaret	27
	Symphonie n° 4	41		Symphonie n° 4	28
	Symphonie n° 9	11	STAMITZ	Symphonie en ré majeur	21
MAIER	L'Atalante fugitive	8	STOCKHAUSEN	Le chant des Adolescents	9/MA
MARAIS	Folies d'Espagne	66-68		Klavierstück XI	30-43
MARENZIO	Madrigaux à 5 voix	25-26		Kreuzspiel (aspects)	43
MESSIAEN	Modes de valeurs et d'intensités	32 /59		Stimmung	29-43
	Oiseaux exotiques	juil-59		Tierkreis	14
	Quatuor pour la fin des temps	44/59	STRAUSS R.	Don Juan	68
	Cinq Rechants	9/59	STRAVINSKY	L'oiseau de feu	32/SM-34
	Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus	44/59		Pièce pour quatuor cordes n°1	9 /SM
	St François d'Assise	1-49/59		Symphonies d'instrmts à vent	6 /SM
MONTEVERDI	Lamento d'Ariana	44	STUCK	Premier Livre	42
	Madrigaux	25	TELEMANN	Suite en si mineur	4
	Vesperae	58	TISNE	Etude n° 1 d'après Goya	4
MOUTON	Oeuvres pour luth	34	VARESE	Arcana	3
MOZART	Don Juan	18		Déserts	63
	Idoménée	27		Octandre	43
	Quintette à cordes K 516	21	VERDI	Don Carlo (extraits)	43
	Symphonie K.551 Jupiter	57		Quatuor en mi mineur	70
NONO	Il canto sospeso	31	WAGNER	Tristan & Isolde - Mél du berger	27
	Prometeo	46		Wesendonck Lieder	53
OFFENBACH	Orphée aux enfers	61	WEBERN	Concert op 24	18
OHANA	Sibille	5		Lied op 25 n° 1	4
PALESTRINA	Messe Aspice Domine	45		Variations op 27	14
PART	Cantus in memory of B.Britten	48	WOLF	Lieder (1)	2 /MT
	Miserere	41-48	XENAKIS	Mists	15
PASSEREAU	Il est bel et bon	36	XU YI	Le plein du vide	52-53
PASTORIUS	Portrait of Tracy	61	ZIMMERMANN	Les Soldats	15

Nom : Prénom :
 Institution :
 Adresse :
 Code postal : Ville :
 Pays : Tel/Fax :

Notre REF. (à rappeler sur vos courriers) : - Votre REF. :

COLLECTION PERIODIQUES - REIMPRESSIONS		COLLECTION PERIODIQUES - REIMPRESSIONS	
D) Par multiple de 4 numéros		D) Par multiple de 3 numéros	
Tarif unique le numéro : France 12,5 € – Etranger 15 €		Tarif unique le numéro : France 15 € – Etranger 18 €	
Numéros disponibles :		Numéros disponibles :	
- 13 à 32 (sauf 14, 15, 21, ET, SM) + Actes 1er CEAM		- 13 à 32 (sauf 14, 15, 21) + Actes 1er CEAM	
- 33 à 51 (sauf 37, 41, 42, 48)		- 33 à 51 (sauf 37, 41, 42, 48)	
Votre commande par 4 numéros		Votre commande par 1, 2 ou 3 n°s	
Multiple 1 (n°s/...../...../.....) 50/60 €	=€	Numéros (n°s /...../.....) x 15/18 €	↓
Multiple 2 (n°s/...../...../.....) 50/60 €	=€		
Total Multiples de 4 numéros	=€(1)	Total Numéros à l'unité	=€(2)
REIMPRESSIONS OU EDITIONS SPECIALES		Tarif le numéro spécial France / Etranger	
- R. N°12 : Debussy (La Mer -PAM Faune -Préludes)		Nbre d'exemplaires (.....) x 18/21 €	=€
- R. N° 2 : Méthodes d'analyse musicale (théorie et pratique)		Nbre d'exemplaires (.....) x 18/21 €	=€
- R. Analyses appliquées Liszt - Bartók – Ligeti LBL (150p.)		Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	=€
- R Thème La Musique du Moyen Age Xè-XVè MMA (200p.)		Nbre d'exemplaires (.....) x 25/30 €	=€
- N° 52 décembre 2005 : Bac-Capes-Agreg 2006		Nbre d'exemplaires (.....) x 18/21 €	=€
- N° 53 septembre 2006 : spécial Bac 2007		Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	=€
- N° 54 septembre 2006 : spécial Agrégation 2007		Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	=€
- N° 55 septembre 2007 : spécial Bac 2008		Nbre d'exemplaires (.....) x 24/28 €	=€
- N° 56 novembre 2007 : spécial Capes-Agrégation 2008		Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	=€
- N° 57 septembre 2008 : spécial Bac 2009		Nbre d'exemplaires (.....) x 24/28 €	=€
- N° 58 décembre 2008 : spécial Capes-Agrégation 2009		Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	=€
- N° 59 mars 2009 : R. + Anniversaire MESSIAEN		Nbre d'exemplaires (.....) x 24/28 €	=€
- N° 60 septembre 2009 : spécial Bac 2010		Nbre d'exemplaires (.....) x 24/28 €	=€
- N° 61 décembre 2009 : spécial Capes-Agrégation 2010		Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	=€
- N° 62 novembre 2010 : R. + Anniversaire CHOPIN		Nbre d'exemplaires (.....) x 25/29 €	=€
- N° 63 septembre 2010 : spécial Bac 2011		Nbre d'exemplaires (.....) x 25/29 €	=€
- N° 64 décembre 2010 : spécial Agrégation 2011		Nbre d'exemplaires (.....) x 21/25 €	=€
- N° 65 septembre 2011 : spécial Anniversaire LISZT		Nbre d'exemplaires (.....) x 25/29 €	=€
- N° 66 septembre 2011 : spécial Bac 2012		Nbre d'exemplaires (.....) x 25/29 €	=€
- N° 67 décembre 2010 : spécial Agrégation 2012		Nbre d'exemplaires (.....) x 25/29 €	=€
- N° 68 septembre 2012 : spécial Bac 2013		Nbre d'exemplaires (.....) x 26/30 €	=€
- N° 69 décembre 2012 : spécial Agrégation 2013		Nbre d'exemplaires (.....) x 26/30 €	=€
- N° 70 avril 2013 : spécial Anniversaires WAGNER-VERDI		Nbre d'exemplaires (.....) x 26/30 €	=€
- N° 71 septembre 2013 : spécial BAC 2014		Particuliers - Nbre d'ex. (.....) x 26/30 €	=€
		Institutions - Nbre d'ex. (.....) x 46/52 €	=€
		Total Numéros spéciaux	=€(3)
COLLECTION DISPONIBLE N° 1 à 51 (50 numéros disponibles)			
Tarif Collection : France 450 €		Nbre de collections (.....) x 450 €	=€(4)
Tarif Collection : Etranger 550 €		Nbre de collections (.....) x 550 €	=€(5)
TOTAL GENERAL (multiples, unités, spéciaux, collections) = (1) à (5) :		=€(6)	
Commandes en nombre : réduction de 20% sur prix de l'achat d'au moins 10 exemplaires d'un numéro		=€(7)	
TOTAL GENERAL A REGLER > > > > > > > > > > > > > >		=€(8)	
NB : Je désire être informé des prochaines parutions de la Revue ANALYSE MUSICALE : oui - non			

Message :

Règlement exclusivement en euros (expédition franco de port dès réception de votre paiement) :

- soit par chèque bancaire ou postal à l'ordre d'ANALYSE MUSICALE (ADAM Editeur - Association loi 1901)

- soit par mandat

- soit par virement à CREDIT LYONNAIS (Ag.Centr.), compte n° 0000446 382 A / RIB 31 / Code Banque 30002 / Code Guichet 00561 / IBAN FR43 3000 2005 6100 0044 6382 A31 / BIC CRLYFRPP

Commentaire de l'illustration Miles Davis de la 1ère de couverture

Quand Panninica de Koenigswarter (auteur d'un livre recueillant des interviews de jazzmen) demanda à Miles Davis quels étaient les trois vœux qu'il aimerait voir se réaliser, il n'en eut qu'un : « être blanc ». Chez ce musicien dédié à la quête du « son », la conscience politique face au racisme fut très forte. La conscience et le travail sur sa propre image également. Les pochettes de disques en témoignent, quand il pose seul (Tutu, Nefertiti, Milestone...) ou quand il utilise des symboles (On the Corner, Miles in the sky, Live-Evil...). Mais les deux sont liées. Sur la pochette de Porgy and Bess (opéra de Gershwin racontant l'histoire d'afro-américains dont il a repris des airs en forme de standards), la couverture montre deux personnages assis dont les têtes et les pieds n'apparaissent pas. L'un est un homme noir avec une trompette sur les genoux, l'autre est une femme blanche tendant la main vers lui. La photo semble volée, mais le symbole est fort.

Dans l'image symbolique qui occupe notre couverture, on sent également à quel point Miles Davis possède une attitude unique, reflet hyper contrôlé d'une personnalité hors du commun. Cette attitude, tête baissée, trompette inclinée, est une marque de concentration, à l'opposé de l'attitude extravertie de Louis Armstrong. Son ego surdimensionné touchait tous les aspects de son art et il était très attentif à la représentation qu'il donnait de lui. Les pochettes de disques n'en sont pas les seuls témoignages. Son attitude en concert, dos au public, fermant les yeux, crée un personnage théâtral. L'image du musicien est indissociable de sa production sonore. On a souvent évoqué cette scénographie. C'est une des règles d'or de la communication : « Faire parler de soi. En bien ou en mal, peu importe. Mais faire polémique. » Cette attitude, qu'il voulait concentrée pour faire abstraction des éléments qui parasitent la musique, de nombreux spectateurs lui en ont fait le reproche et l'ont qualifiée d'impolie. Leur reprochant implicitement à rebours sans doute d'être trop « spectateurs » et pas assez « auditeurs », il eut cette réponse cinglante : « Un chef d'orchestre ne tourne jamais le dos à ses musiciens »...

Eric Regnier



Numéro publié avec le soutien de l'Université Rennes 2, Cellule recherche de l'UFR ALC